This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

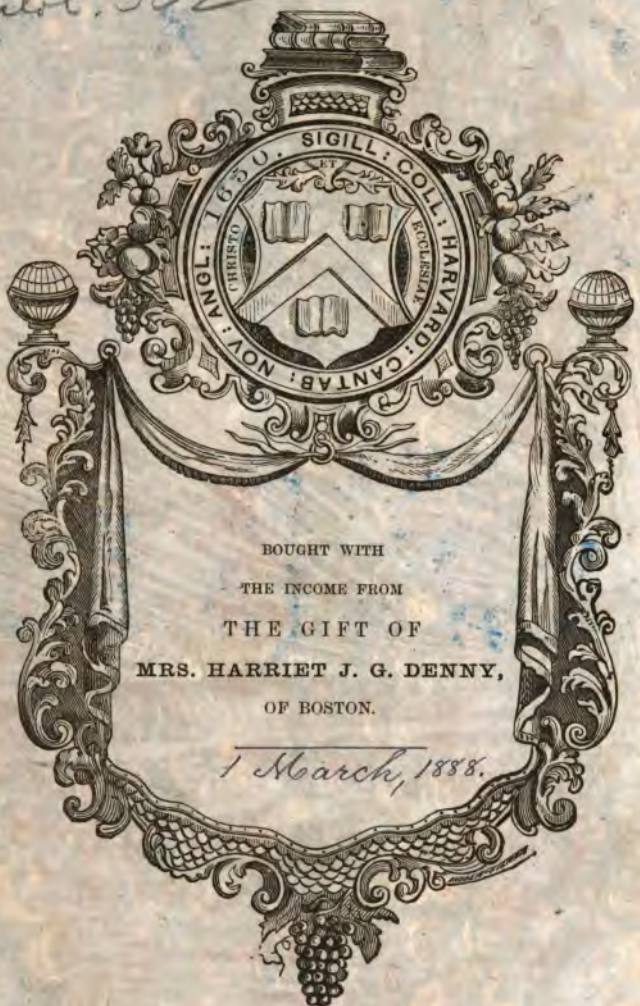
+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

14 DAYS
BOOK

Phil. 532



BOUGHT WITH
THE INCOME FROM
THE GIFT OF
MRS. HARRIET J. G. DENNY,
OF BOSTON.

1 March, 1888.

6611

WIENER BEITRÄGE

ZUR

DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN

PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

R. HEINZEL, J. MINOR, J. SCHIPPER.

I.

WIEN, 1886.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

SIR THOMAS WYATT

UND

SEINE STELLUNG

IN DER

ENTWICKELUNGSGESCHICHTE

DER

ENGLISCHEN LITERATUR UND VERSKUNST.

VON

RUDOLF ALSCHER.

WIEN, 1886.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

Phil. 532

HARVARD COLLEGE
MAR 1 1888
LIBRARY.

Denny fund.

Druck von Adolf Holzhausen in Wien,
k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker.

VORWORT.

Indem ich die vorliegende Studie, welche ursprünglich im englischen Seminar der Wiener Universität begonnen, später jedoch wesentlich umgearbeitet und erheblich erweitert wurde, nunmehr der Oeffentlichkeit übergebe, drängt es mich, zunächst Herrn Professor Dr. Schipper auch an dieser Stelle den wärmsten Dank für die rege Theilnahme auszusprechen, die derselbe allezeit an meiner Arbeit genommen hat. Von ihm stammt das Thema; ihm verdanke ich eine stets bereite Unterstützung und viele freundliche Rathschläge bei der Ausarbeitung meiner Untersuchungen. Er war es auch, der den Druck dieser Schrift anregte und mir zugleich bei der Correctur hilfreiche Hand leistete.

Es bleibt mir ferner noch die angenehme Pflicht, der Zuvorkommenheit zu gedenken, mit welcher Herr Hofrath Jakob Ritter von Falke, Bibliothekar der fürstlich Liechtenstein'schen Bibliothek zu Wien, mir die Wyatt-Ausgabe Notts mehrere Monate lang zur Verfügung stellte, eine Liberalität, die um so dankenswerter ist, als dieses Buch in den öffentlichen Bibliotheken Wiens nicht zu finden war.

Jägerndorf, im November 1885.

Rud. Alscher.

INHALT.

Seite

Einleitung 1

Wyatts Leben 2

Wyatts Werke 20

I. Sonette 21

II. Rondeaux 23

III. Oden 23

IV. Sinngedichte 27

V. Psalmen 30

VI. Satiren 34

VII. Wyatts Briefe 42

Wyatts Versbau 43

I. Versrhythmus 55

II. Silbenmessung 90

III. Wortbetonung 100

IV. Reim 113

V. Strophenbau 126

In der von George Puttenham a. 1589 veröffentlichten, lehrreichen Schrift über die englische Dichtkunst *(The Arte of English Poesie,* neu herausgegeben von E. Arber in seinen *English Reprints)* finden wir einige höchst interessante Stellen, in denen der Verfasser sein Urtheil über die Literatur des Anfanges des 16. Jahrhunderts ausspricht. So lesen wir pag. 74: *„In the latter end of the same kings (Henry VIII) raigne sprong up a new company of courtly makers, of whom Sir Thomas Wyat th'elder and Henry Earle of Surrey were the two chieftaines, who having travailed into Italie, and there tasted the sweete and stately measures and stile of the Italian Poesie as novices newly crept out of the schooles of Dante, Arioste and Petrarch, they greatly pollished our rude and homely maner of vulgar Poesie, from that it had bene before, and for that cause may justly be sayd the first reformers of our English meetre and stile"* ...; und wiederum auf pag. 76: *„Henry Earle of Surrey and Sir Thomas Wyat, betweene whom I finde very litle difference, I repute them (as before) for the two chief lanternes of light to all others that have since employed their pennes upon English Poesie, their conceits were loftie, their stiles stately, their conveyance cleanely, their termes proper, their meetre sweete and well proportioned, in all imitating very naturally and studiously their Maister Francis Petrarcha."*

Puttenham bezeichnet also Wyatt und Surrey als *„the first reformers of our English meetre and stile"* und als *„the two chief lanternes of light"*, Gedanken, welche auch von allen folgenden Literarhistorikern wiederholt werden. So verschieden

auch ihre Worte im Einzelnen sein mögen, so stimmen doch alle darin überein, Wyatt und Surrey als das Anfangsglied der langen Kette neuenglischer Dichter hinzustellen und ihre hohe Bedeutung für die Entwicklungsgeschichte der englischen Literatur und Verskunst hervorzuheben. Und in der That, die Werke dieser beiden, durch die Bande inniger Freundschaft verknüpften Dichter athmen nicht allein einen neuen, modernen Geist, den Geist des Reformationszeitalters, welchen wir ja zum Theile auch in den Werken Dunbars, Douglas' und Lyndesays wahrnehmen können, sondern sie zeigen überdies einen gewaltigen Fortschritt in Bezug auf die Form, einen Wandel, der durch die Nachahmung der italienischen Dichtkunst, namentlich durch Anlehnung an Petrarca, hervorgerufen wurde. Allerdings hatten auch schon früher oftmals italienische Schriftsteller, besonders Dante und Boccaccio, in englischen Werken Erwähnung gefunden, allein damals waren doch deren Schriften, wenn wir von Chaucer absehen, mehr citirt als studirt und nachgeahmt worden.

Aus dieser wichtigen Stellung, welche nach dem übereinstimmenden Urtheile aller Literarhistoriker Wyatt und Surrey einnehmen, ergibt sich, von welchem Interesse das Studium dieser beiden würdigen Vorläufer der grossen, elisabethinischen Periode sein muss. Den älteren der beiden Freunde einer eingehenden Studie zu unterziehen, soll daher die Aufgabe der gegenwärtigen Abhandlung sein. Ich werde mich darin bestreben, zuerst die äusseren Schicksale Wyatts zur Darstellung zu bringen, dann seine Werke gruppenweise zu besprechen und schliesslich eine ausführliche Untersuchung über seinen Vers- und Strophenbau hinzuzufügen.

Wyatts Leben.[1])

Die Familie, aus welcher Sir Thomas Wyatt der Aeltere (wie er gewöhnlich zur Unterscheidung von seinem gleich-

[1]) Vergleiche die Einleitungen zu: *The Aldine Edition: The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt. London, Bell and Daldy,* 8⁰ (ohne Datum), und: *The Works of Henry Howard, Earl of Surrey, and of Sir Thomas Wyatt ed. by Rev. G. F. Nott, D. D. London, 1815,* Vol. II, 4⁰.

namigen Sohne genannt wird) stammte, war ursprünglich in Southange in Yorkshire ansässig, wo sie bereits um die Mitte des 14. Jahrhunderts sich eines beträchtlichen Ansehens erfreute. Sir Henry Wyatt (1460—1538), der Vater unseres Dichters, gehörte während der Regierungszeit Richards III. der Lancasterpartei an und wurde deshalb von dem Usurpator nicht allein eingekerkert, sondern sogar gefoltert.[1]) Als aber durch die Schlacht bei Bosworth (1485) Heinrich VII. König von England wurde, erhielt Sir Henry reichliche Entschädigung für das ausgestandene Elend; der König machte ihn zu seinem geheimen Rathe und beehrte ihn dergestalt mit seinem Vertrauen, dass er ihn in seinem Testamente zu einem der Vollstrecker desselben ernannte. Auch Heinrich VIII. schenkte ihm dasselbe Vertrauen wie sein Vater, erhob ihn nacheinander zum Ritter des Bathordens (1509) und zum Bannerherrn, *Knight Banneret,* (1513) und übertrug ihm verschiedene Ehrenämter an seinem Hofe, zuletzt jenes eines königlichen Tafeldeckers *(King's Ewerer).* Auch ein Geschenk an Ländereien erhielt Sir Henry Wyatt, als im Jahre 1523 Sir Richard Empson seine Besitzungen an die Krone verwirkt hatte. Um 1502 heiratete er Anna, die Tochter von John Skinner aus Reigate in Surrey, welche ihm drei Kinder gebar: Thomas, unseren Dichter, Henry, der als Privatmann in Kent lebte, und Margaret, welche sich mit Sir Anthony Lee vermählte.

Allington Castle in Kent, welches Sir Henry Wyatt im Jahre 1493 käuflich erworben hatte, ist der Ort, an welchem Thomas, die nachmalige Zierde der Familie, im Jahre 1503 das Licht der Welt erblickte. In Betreff seiner Jugend ist nichts überliefert worden, und so kann man bloss vermuthen, dass er in dem herrlich gelegenen Schlosse durch einen Privatlehrer den ersten Unterricht genoss, bis er 1515, also erst zwölf Jahre alt, im St. John's College zu Cambridge ein-

[1]) Dies geht aus einem Briefe hervor, welchen Thomas Wyatt aus Spanien an seinen Sohn schrieb. Von seinem Vater sprechend, sagt er darin: *This (scl. the grace of God) preserved him in prison from the hands of the tyrant that could find in his heart to see him racked. (Aldine Edition pag. LV.)*

geschrieben wurde. Drei Jahre später wurde er daselbst *Bachelor of Arts* und 1520 *Master of Arts.* Um dieselbe Zeit, obwohl erst siebzehn Jahre zählend, muss sich Wyatt vermählt haben; denn sein Sohn Thomas war, wie aus einem von Dr. Nott (pag. LXXIV seiner Wyatt-Ausgabe) mitgetheilten Documente hervorgeht, beim Tode seines Vaters a. 1542 einundzwanzig Jahre alt, so dass er 1521 geboren sein musste. Die Gemahlin Wyatts war Elisabeth, die Tochter des Thomas Brooke, Lord Cobham, von der uns jedoch so gut wie gar keine weiteren Nachrichten erhalten sind.

Dass Wyatt sich während seiner Jugend für einige Zeit in Frankreich aufgehalten hat, wie dies Sitte unter der vornehmen Gesellschaft Englands war, ist uns durch kein auf uns gekommenes Document bewiesen. Der allgemeine Brauch seiner Zeit aber könnte die Annahme von einem zeitweiligen Aufenthalte des jungen Mannes in Paris einigermassen rechtfertigen.

Frühzeitig wurde Wyatt bei Hofe eingeführt. Da sein Vater mehrere angesehene Hofämter bekleidete, muss es ihm ja leicht gewesen sein, seinen Sohn unter die königlichen Kammerjunker *(gentlemen of the Kings bedchamber)* aufnehmen zu lassen, in welcher Stellung wir ihn im Jahre 1525 sehen. Der Chronist Edward Hall gibt nämlich in seiner Geschichte der Vereinigung der zwei edlen und erlauchten Familien Lancaster und York *(The Union of the Two Noble and Illustre Families of Lancaster and Yorke)* einen äusserst interessanten Bericht über ein Kampfspiel, welches die Kammerjunker des Königs zum Weihnachtsfeste 1525 vor dem Hofe veranstalteten;[1]) unter den von Hall bei dieser Gelegenheit genannten Junkern, welche sich kämpfend an dem Feste betheiligten, begegnet uns auch der Name unseres Dichters.

Obgleich sich Dr. Nott entschieden gegen die Annahme, dass Wyatt eine Reise nach Italien unternommen habe, ausspricht und dagegen nicht unwahrscheinlich den Grund ins

---

[1]) Die Beschreibung dieses *feat of arms* ist mitgetheilt in der von Dr. Nott besorgten Ausgabe der Werke Wyatts, pag. 435.

Treffen führt, dass die Eindrücke einer solchen Reise stark genug gewesen wären, um in seinen Gedichten einige Anspielungen an dieselbe zu veranlassen, was nicht der Fall ist, so haben doch in neuerer Zeit ans Licht gezogene Documente bewiesen, dass unser Dichter wirklich etwa 1526 oder 1527 eine italienische Reise angetreten hat. Wir verdanken diese Aufklärung der Nachforschung des Mr. J. Bruce, der im *Gentleman's Magazine* vom September 1850, pag. 237, verschiedene durch einen Richard Wyatt († 1753) gesammelte Papiere der Familie Wyatt veröffentlichte. Da mir leider diese Zeitschrift unzugänglich blieb, sehe ich mich genöthigt, nur die Mittheilung, die E. Arber in seinem Neudruck von *Tottel's Miscellany* pag. X darüber macht, zu wiederholen: *Among the MSS. in this volume, is a paper by a grandson (name not stated) of Sir Thomas Wyatt, who gives the following on the authority of Edward, 3rd Earl of Bedford. „Sir John Russell (made Earl of Bedford 1550), after lord privy seal, having his depeache of ambassage from Henry VIII. to the Pope, in his journey on the Thames encountered Sir Thomas Wyatt, and after salutations, was demanded of him whither he went, and had answer ‚To Italy, sent by the king'. ‚And I,' said Sir Thomas, ‚will, if you please, ask leave, get money, and go with you.' ‚No man more welcome,' answered the ambassador. So this accordingly done, they passed in post together". This is the principal authority for Wyatt's visit to Italy.*

In welcher Weise Wyatt die Jahre nach seiner Rückkehr aus Italien verlebte, ist keineswegs sichergestellt. Doch vermuthet Dr. Nott, allerdings nicht mit zwingender Nothwendigkeit, zufolge einer Andeutung in dem Klageliede, welches der gelehrte Leland dem Andenken seines Freundes widmete, dass er um diese Zeit die Kriegslaufbahn eingeschlagen habe. Die betreffende Strophe (bei Nott pag. CV) lautet:

Inter Coelicolas nuper certamen obortum,
Dissidii vero causa Viatus erat.
Mars ait: „Est noster juvenum fortissimus ille."
Phoebus at: „Ingenii flos", ait, „ille meus".

Eine authentische Nachricht über Wyatt erlangen wir erst wieder aus dem Jahre 1533. In diesem Jahre feierte

Heinrich VIII., nachdem er die Scheidung von seiner ersten Gemahlin, Katharina von Aragonien, durchgesetzt hatte, seine Vermählung mit Anna Boleyn. Bei der am 1. Juni stattfindenden Krönungsfeierlichkeit versah Sir Thomas Wyatt, wie wir aus den Chroniken von Holinshed und Hall erfahren, die Dienste eines königlichen Tafeldeckers *(King's Ewerer)* an Stelle seines Vaters. Wir sehen also Wyatt wiederum am Hofe. Und in der That, seine männlich schöne Gestalt, sein edles Wesen, sein Witz und seine Fertigkeiten, Eigenschaften, welche von allen Zeitgenossen einstimmig hervorgehoben werden, mussten ihm die Gewogenheit des Königs gewinnen, der dieselbe auch 1536 dadurch öffentlich kundthat, dass er ihn am 18. März zum Ritter schlug. Bald darauf aber verscherzte sich Wyatt, wenn auch nur für kurze Zeit, diese königliche Gunst. Noch in demselben Jahre wurde er nämlich festgenommen und in den Tower geworfen. Was die eigentliche Ursache dieser Massregel war, wissen wir nicht; nur so viel ist sicher, dass es sich um einen Streit zwischen dem Herzog von Suffolk und Wyatt handelte und nicht, wie man früher anzunehmen geneigt war, um ein unerlaubtes Verhältnis Wyatts zur Königin, welche gerade um diese Zeit, zwei Monate nach der Geburt der Elisabeth, zum Tode verurtheilt und hingerichtet wurde (1536).

Immerhin jedoch verdient das Verhältnis Wyatts zu dieser unglücklichen Königin eine nähere Erwähnung. Anna Boleyn war die Tochter des Sir Thomas Boleyn, der, ursprünglich ein einfacher Ritter, nach der Vermählung seiner Tochter zu hohen Ehren gelangte. Ungefähr sieben Jahre alt, wurde sie nach Frankreich gesandt, wo sie nacheinander im Dienste der Gemahlin Ludwigs XII. (der Schwester Heinrichs VIII.), der Gemahlin Franz' I. und nach deren Tod im Dienste der Schwester Franz' I., der in der französischen Literatur vielfach genannten Margaretha von Navarra, stand. Als Ehrenfräulein der ersten Gemahlin Heinrichs VIII. war sie schliesslich an den Hof von England gekommen, wo Wyatt sie kennen und schätzen lernte. Denn dass eine Neigung des freilich verheirateten Wyatt zu Anna Boleyn bestand, dürfte nicht länger bezweifelt werden. Wir können

dies aus verschiedenen Gründen schliessen. Schon der Umstand, dass sich überhaupt das Gerücht von einem unerlaubten Verhältnisse zwischen Beiden verbreiten konnte, deutet darauf hin. Denn, wie Dr. Nott sehr richtig bemerkt: „*Malice seldom invents. She exercises a more refined cruelty, by raising accusation on some one admitted fact, indifferent perhaps in itself, but which, being perverted, is made to assume the semblance of guilt,*“ pag. XIX. Andererseits lassen sich auch einige Stellen in Wyatts Gedichten nur durch diese Annahme erklären. Aus dem Gedichte „*Of his love called Anna*“ (*Aldine Edition,* pag. 183) erfahren wir den Namen seiner Geliebten. Und auf wen anders als auf Anna Boleyn könnten sich folgende Verse des Sonetts „*Whoso list to hunt?*“ (*Aldine Edition,* pag. 19) beziehen?:

There is written her fair neck round about:
Noli me tangere, for Caesar's I am.

Dass Wyatt also mit Anna Boleyn in einem platonischen Liebesverhältnisse stand, ein Fehler allerdings, aber ein solcher, den seine Zeit allgemein billigte, wird wohl als sicher angesehen werden müssen; als ebenso sicher aber auch, dass sich diese Zuneigung nie bis zu einer Schuld gesteigert hat. Denn dass der eifersüchtige und argwöhnische König, dem die Gerüchte in Betreff Wyatts jedenfalls auch zu Ohren gekommen waren, diesen nicht nur sehr bald aus dem Kerker befreite, sondern ihm auch kurz darauf ein Commando bei der Armee verlieh, beweist zur Genüge, dass er selbst ihn eines solchen Verbrechens nicht für schuldig hielt.

Obgleich sich Wyatt so schnell als möglich zur Armee begab, die unter dem Befehle des Herzogs von Norfolk einen wegen der Aufhebung der kleineren Klöster ausgebrochenen Aufstand in Lincolnshire dämpfen sollte, kam er doch erst dahin, als die Aufständischen sich bereits unterworfen hatten. Da aber trotz der Unterdrückung dieses Aufruhrs die stürmischen Zeiten Vorsichtsmassregeln erheischten, so wurde er bald darauf (1537) auf den Posten eines High Sheriff für die Grafschaft Kent erhoben. Doch blieb der König in seinen Gunstbezeugungen dabei noch nicht stehen. Trotzdem

Wyatt sich nie um einen diplomatischen Posten beworben hatte, wie er selbst in seiner später zu erwähnenden Vertheidigungsrede anführt, wurde er noch im Jahre 1537 zum Gesandten am spanischen Hofe ernannt. Den Instructionen, welche er bei dieser Gelegenheit erhielt, entnehmen wir, dass der König, „überzeugt von der Weisheit, Gelehrsamkeit und Zuverlässigkeit seines getreuen und vielgeliebten Dieners Thomas Wyatt, Esquire,“ [1]) ihn nach Madrid schickte, um die Beziehungen zwischen England und Spanien, die seit der Trennung des Königs von Katharina von Aragonien und der Illegitimerklärung ihrer Tochter Maria sehr getrübt worden waren, wieder freundschaftlicher zu gestalten. Der Gesandtschaftsposten in Madrid war jedenfalls einer der wichtigsten für das damalige England, und man kann das Vertrauen ermessen, das Heinrich VIII. in Wyatt setzte, wenn man erwägt, ein wie verantwortungsschweres Amt er ihm übertrug. So reiste denn Wyatt am 1. Juni 1537 an seinen Bestimmungsort ab, wie es scheint, in solcher Eile, dass er seine Privatverhältnisse in ziemlicher Unordnung zurückliess; wenigstens wirft ihm dies sein Freund Cromwell, der damals Lord Siegelbewahrer war, in einem Briefe vor, wo er sagt: *„And indeed you had need of friendship; for I have not seen a wise man leave his things so rawly, as yours be left.“* (*Aldine Edition*, pag. XXV.)

Den Verhandlungen zu folgen, welche Wyatt nach einem sehr gnädigen Empfange seitens Karls V. zwischen diesem Kaiser und seinem Monarchen zu leiten hatte, würde einerseits sehr schwierig sein, weil die meisten von Wyatts Depeschen nicht mehr erhalten sind, andererseits aber auch über den Rahmen dieser Studie weit hinausgehen. Ich kann mich daher darauf beschränken, die wichtigsten Vorkommnisse während der Dauer seiner Mission zu berühren.

Von weittragender Bedeutung für das fernere Geschick Wyatts war die Ankunft Bonners, des nachmaligen Erzbischofs von London, und Dr. Haynes' in Spanien (1538).

[1]) *„Knowing the wisdom, learning, and fidelity of his trusty and well-beloved servant, Thomas Wyatt, Esquire.“* Notts Wyatt-Ausgabe, pag. 311.

Die englische Regierung hatte die Gepflogenheit, von Zeit zu Zeit ausserordentliche Gesandte an den kaiserlichen Hof zu schicken, um häufiger, ohne Verdacht zu erwecken, Zutritt zum Kaiser zu erlangen und dadurch dessen Pläne um so leichter durchschauen zu können. Allein beide ausserordentliche Gesandte, Bonner und Haynes, waren zu wenig Staatsmänner, und ihr ganzes Benehmen war zu unpassend, als dass sie der Sache Heinrichs irgend welche Dienste hätten leisten können; im Gegentheile diente ihre Ankunft nur dazu, Wyatts Vorgehen zu erschweren und zu hindern. Durch die Ueberlegenheit Wyatts fühlte sich Bonner, ein ziemlich beschränkter Mensch, zurückgesetzt und strebte von nun an darnach, sich an ihm zu rächen. Als er daher als Gesandter an den französischen Hof reiste, schrieb er von Blois aus (am 2. September 1538) einen Brief an den Lord Siegelbewahrer Cromwell, worin er sich ernstlich über Wyatt beklagte. Die Hauptanklage Bonners besteht darin, dass Wyatt von seinem Könige unehrerbietig gesprochen habe und überhaupt weit weniger Rücksicht auf das Interesse seines Vaterlandes und seines Gebieters, als auf das Belieben Kaiser Karls nehme, dessen Gunst er zu erlangen wünsche.[1]) Ausserdem aber beschuldigt Bonner unseren Dichter einer unmässigen Verschwendung und eines ausschweifenden Lebenswandels, sowie auch, was des Anklägers kleinlichen Sinn so recht ins klare Licht stellt, dass er ihn selbst nicht mit genügender Zuvorkommenheit behandelt habe. Da auch Sir John Mason in diese Anklage verwickelt war[2]) und dieser sich damals gerade in England befand, so wurde er ein-

[1]) *And surely that is a great mark that he (Wyatt) shooteth at, to please the Emperor and Grandevele, and to be noted to be in the Emperor's favour, whom he magnifieth above all measure.* Dieser Brief Bonners ist von Dr. Bruce unter Manuscripten der Inner-Temple-Bibliothek aufgefunden und von Yeowell in der *Aldine Edition* pag. XXXV ff. abgedruckt worden.

[2]) In Betreff dieses Mannes, der später zum geheimen Rathe und Kanzler von Oxford ernannt wurde, schreibt Bonner: *I cannot commend Mr. Wyatt in that in all his facts and doings he useth Mason as a God almighty, who is as glorious and as malicious a harlot as any that I know, and withal as great a papist where he dare utter it*, pag. XLI.

gezogen und verhört, bald aber, nachdem man alle diese Anklagen als nichtig befunden hatte, wieder in Freiheit gesetzt Gegen Wyatt selbst wurden infolge dessen keine weiteren Schritte unternommen.

Wir müssen nun in der Erzählung der Ereignisse einen Schritt zurückthun. Denn noch während des Aufenthaltes Bonners in Spanien war Wyatts Hauptaugenmerk auf die Verhandlungen gerichtet, welche zwischen den Höfen von Madrid, Paris und Rom in Betreff einer Zusammenkunft zwischen Karl V., Franz I. und dem Papste gepflogen wurden. Der Papst hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die beiden feindseligen Monarchen mit einander zu versöhnen, und bewirkte in der That, dass zu Beginn des Juni 1538 in Nizza die drei Souveräne sich zu einer Besprechung zusammenfanden. Wyatt, der besorgt war, es möchten irgend welche für sein Land gefährliche Pläne geschmiedet werden, liess den Kaiser daher nicht aus den Augen und folgte ihm in Begleitung von Bonner und Haynes nach Frankreich. Um einige für Heinrich VIII. wichtige Punkte mündlich zu erledigen, sandte ihn aber der Kaiser von Nizza nach England mit dem Versprechen, dass, falls er innerhalb vierzehn Tage zurückkehre, bis dahin keine endgiltige Entscheidung getroffen werden solle. Im Vertrauen auf diese Zusage eilte Wyatt nach London. Dort indessen wurde er so lange am Hofe zurückgehalten, dass er erst nach Ablauf der ihm gestellten Frist Nizza wieder erreichte, woher es kam, dass er bei seiner Ankunft daselbst sowohl die Abreise der Monarchen, als auch den Abschluss eines Waffenstillstandes erfuhr. Zwar beeilte er sich nun, den Kaiser so bald als möglich einzuholen, was auch in der Nähe von Marseille geschah, allein an der Sachlage konnte jetzt nichts mehr geändert werden.

Bald bot sich für Wyatt die Gelegenheit, seinem Lande einen wichtigen Dienst zu leisten. Der Papst wünschte nicht bloss Frieden zwischen Frankreich und Spanien zu sehen, sein Wunsch ging vielmehr dahin, beide Mächte zu einem Kriege gegen England zu vereinigen. Zu diesem Zwecke sollte der Cardinal Pole die Höfe von Madrid und Paris besuchen und dort die Gemüther für ein solches Unternehmen

günstig stimmen. Wyatt aber hatte Nachricht erhalten, und durch sein geschicktes Vorgehen gelang es ihm, zu bewirken, dass Pole nur ungemein kühl, ja mit Vernachlässigung der einem päpstlichen Legaten schuldigen Ehrenbezeigungen empfangen wurde, so dass er sich bald genöthigt sah, den spanischen Hof zu verlassen, ohne sein Ziel erreicht zu haben.

Zu jener Zeit besass, wie bekannt, die Inquisition in Spanien eine unermessliche Macht, und Jeder, der in seinen Ansichten von den Grundsätzen der katholischen Kirche abwich, hatte das Schlimmste zu erwarten. Obgleich Gesandter einer fremden Macht und als solcher mit gewissen Freiheiten ausgerüstet, kam doch auch Wyatt mit jenem schrecklichen Tribunal in Berührung. Denn ein eifriger Anhänger der Reformation, war er dem Papste nicht günstig gesinnt. [1]) Irgend eine freie Aeusserung über kirchliche Verhältnisse muss diesem Gerichtshofe hinterbracht und als Anklagepunkt gegen ihn benützt worden sein. In seiner später noch zu erwähnenden Rede sagt Wyatt selbst als Vertheidigung gegen Bonners Beschuldigung, dass er ein Papist sei: *„What men judge of me abroad, this may be a great token, that the King's Majesty and his Council know what hazard I was in Spain with the Inquisition, only by speaking against the Bishop of Rome . . . The Emperor had much ado to save me, and yet that made me not hold my peace, when I might defend the King's deed against him, and improve his naughtiness.* (*Aldine Edition*, pag. LXXX.)

Auch aus dieser Stelle geht, wie noch deutlicher aus der schon früher angegebenen Beschuldigung Bonners, hervor, dass Wyatt sich der Gunst Kaiser Karls erfreute, soweit dies bei einem Gesandten Englands unter den obwaltenden Umständen eben möglich war.

---

[1]) Einen deutlichen Beleg hiefür liefern einige Stellen aus seinen Satiren, so:

Nor I am not, where Christ is given in prey
For money, poison, and trahison, at Rome
A common practise, used night and day. (Notts Ausg., pag. 90.)
So sacks of dirt be filled up in the cloister,
That serve for less than do these fatted swine. (Ibid., pag. 91.)

Wyatt hatte nie nach einem Gesandtschaftsposten gestrebt und fand sich sogar, nachdem er mehr als ein Jahr die diplomatischen Angelegenheiten in Spanien geleitet, bewogen, den König um seine Abberufung zu bitten. Die Gründe, die ihn dazu bestimmten, waren verschiedener Art. In seinen uns erhaltenen Briefen an Cromwell machte er stets geltend, dass er ohne den grössten Nachtheil für seine eigenen Interessen nicht länger fern von England bleiben könne. Der Gehalt, den er als Gesandter bezog, belief sich ursprünglich auf etwas mehr als 700, später auf ungefähr 1000 Pfund Sterling, reichte aber nicht aus, die Würde Englands an dem prunkvollen Hofe Karls aufrechtzuerhalten, so dass er sich vielfach genöthigt sah, sein eigenes Vermögen anzugreifen. Da überdies sein Vater a. 1538 gestorben war, erheischten seine Privatverhältnisse dringender als je seine Anwesenheit in England. Ausserdem scheint Wyatt eine Ahnung gehabt zu haben, dass Bonner, der seinen Pariser Posten bereits verlassen hatte, seine Abwesenheit zu allerlei Verleumdungen benützen und ihm zu schaden suchen werde. So bat er denn zu wiederholten Malen um Abberufung; allein längere Zeit hindurch blieben alle seine Gesuche unerhört. Endlich im April 1539 erhielt er die angenehme Nachricht, dass er von Mr. Tate abgelöst werden solle. Ende Juni oder Anfangs Juli kam Wyatt wieder in seiner Heimat an und zog sich sogleich, nachdem er nur die unerlässlichsten Geschäfte in London besorgt hatte, in die ländliche Abgeschiedenheit von Allington Castle zurück.

Nicht lange war es ihm vergönnt, ein friedliches Landleben zu geniessen; bald zog ihn der Dienst seines Königs abermals in den Strudel der diplomatischen Geschäfte. Gegen Ende des Jahres 1539 begab sich Kaiser Karl V. von Spanien, einer Einladung Franz' I. folgend, auf dem Landwege durch Frankreich nach den Niederlanden, um einen in Gent ausgebrochenen Aufstand persönlich zu unterdrücken. Die politischen Verhältnisse erheischten, dass gerade am spanischen Hofe England die geschickteste Vertretung fände. Eingedenk der guten Dienste, welche Wyatt während seines Aufenthaltes in Spanien dem Reiche geleistet

hatte, erwählte die Regierung für diesen seiner Schwierigkeit wegen so ehrenvollen Posten abermals Wyatt, umsomehr, da derselbe mit Karls Hofe schon vertraut war und bei diesem Monarchen in Gunst stand. In der Mitte des Monats November 1539 reiste er daher nach dem Continente, um sich dem Kaiser auf seiner Durchreise durch Frankreich anzuschliessen. Nachdem er zu Anfang December in Blois eine Audienz bei Franz I. gehabt hatte, traf er einige Tage später zu Châtellerault (Poitou) mit Karl zusammen und erlangte sogleich Zutritt zu ihm. Da indessen alle fremden Gesandten die Andeutung erhielten, dass während der Reise durch Frankreich keine weitere Audienz ertheilt werden würde, so begab sich Wyatt nach Brüssel voraus, um den Kaiser daselbst zu erwarten. Als im März 1540 der kaiserliche Hof nach Gent übersiedelte, folgte natürlich auch er dorthin. In dieser Stellung nun fand Wyatt wiederum reichliche Gelegenheit, seine diplomatischen Fähigkeiten und seinen wunderbaren Scharfblick zu zeigen. Er durchschaute die Pläne Karls und ahnte genau den Gang, den die politischen Ereignisse in der Folge nahmen. Obwohl Wyatt wegen der Sorgfalt und Genauigkeit seiner Meldungen stets von der Regierung belobt wurde, scheinen doch seine Rathschläge nur wenig befolgt worden zu sein. Als die ursprünglich für seine Gesandtschaft festgesetzte Zeit abgelaufen war und er wahrnahm, dass er durch längeres Verharren auf seinem Posten seinem Lande keinen Nutzen mehr erweisen könne, begann er wieder um seine Abberufung zu bitten. Er wurde dazu nicht allein durch seine infolge des Aufwandes, den er zu machen genöthigt war, geschmälerten Geldmittel, sowie durch die mit der Reife der Jahre bei ihm sich einstellende Liebe zur Unabhängigkeit und zum zurückgezogenen Leben bewogen, sondern hatte ausserdem noch einen anderen triftigen Grund, seine baldige Heimkehr zu wünschen. Wyatt sah nämlich den bevorstehenden Sturz des bisherigen Günstlings Heinrichs VIII., Lord Cromwells, voraus; vielleicht auch war er von diesem selbst auf das drohende Ereignis aufmerksam gemacht worden. Da die Feinde Cromwells, mit dem Wyatt stets im besten Einvernehmen gelebt und

der ihn vielfach begünstigt hatte, zum grossen Theile auch seine eigenen waren, fürchtete er, dass man nach dessen Sturz auch ihn beim Könige zu verdächtigen suchen würde. So war er denn sehr erfreut, als er um die Mitte des Mai seinen Posten verlassen konnte. Und wirklich seine schlimmsten Befürchtungen erwiesen sich in kurzer Zeit als wohl begründet.

Kaum war er nach England zurückgekehrt, als auch der vorausgesehene Sturz Cromwells eintrat und Wyatts Feinde, namentlich Bonner, von Neuem ihr Haupt wider ihn erhoben, um die vor einigen Jahren zurückgewiesenen Anklagen bei den nun günstigeren Zeitumständen abermals vorzubringen. Heinrich VIII. lieh diesen Beschuldigungen gegen seinen verdienstvollen Diener nur zu leicht Gehör, und so musste Wyatt bald die Unbeständigkeit der königlichen Gunst an sich erfahren. Im Winter 1540 oder zu Anfang des Jahres 1541 wurde er auf königlichen Befehl verhaftet und in den Tower geworfen. In welcher Weise er daselbst in Gewahrsam gehalten wurde, ist nicht ganz sicher bekannt. Aus einem kleinen, an seinen Freund Bryan gerichteten Gedichte[1]) könnte man vielleicht auf eine überaus strenge Behandlung schliessen; doch wird auch der Uebertreibung, welche der poetischen Phantasie gestattet ist, Rechnung getragen werden müssen.

Längere Zeit blieb Wyatt unverhört; dann aber stellte man an ihn die schwer zu erfüllende Aufforderung, in einer Schrift darzulegen, welche Vorgänge während seines Aufenthaltes in Spanien Aergerniss erregen konnten. Diesem Befehle kam er durch die Abfassung seiner *Declaration* nach. Bald darauf fand die eigentliche Verhandlung statt, wobei er auf eine einzige Vertheidigungsrede beschränkt wurde. Diese Rede, die glücklicher Weise erhalten ist, gehört zu den interessantesten Documenten, welche wir über Wyatts

[1]) Die Anfangsverse dieses Gedichtes lauten:

Sighs are my food, my drink are my tears;
Clinking of fetters would such music crave;
Stink, and close air, away my life it wears.

(*Ald. Edit.*, pag. 174.)

Leben besitzen, und legt das beredteste Zeugnis von seinem scharfen, durchdringenden Geiste ab.

Zu den Anklagen, welche Bonner schon 1538 in seinem Briefe gegen Wyatt erhoben, ist jetzt noch eine andere, die der verrätherischen Correspondenz mit dem Cardinal Pole, hinzugekommen. In seiner Vertheidigungsrede *(Oration)* fasst Wyatt die gegen ihn erhobenen Anklagen in folgenden Worten zusammen: „*Of the points that I am accused of, to my perceiving, these be the two marks whereunto mine accusers direct all their shot of eloquence. A deed, and a saying. After this sort, in effect, is the deed alleged with so long words: ‚Wyatt in so great trust with the King's Majesty, that he made him his ambassador, and for whom his Majesty hath done so much, being ambassador hath had intelligence with the King's rebel and traitor Pole.' Touching the saying, it amounteth to this much: ‚That same Wyatt, being also ambassador, maliciously, falsely, and traitorously said, that he feared that the King should be cast out of a cart's tail; and that by God's blood, if he were so, he were well served, and he would he were so.' The sole apparel of the rest of all this process pertaineth to the proofs of the one or other of these two points.* (*Aldine Edition*, pag. LXXI.)

Nachdem Wyatt so die gegen ihn erhobenen Beschuldigungen dargelegt hat, beginnt er dieselben eine nach der anderen zu widerlegen. Zunächst weist er darauf hin, dass er als Gesandter allerdings mit Cardinal Pole zu verkehren genöthigt war, dass aber dieser Verkehr, weit entfernt, verrätherischer Natur zu sein, auf das Wohl seines Landes hinzielte. Er zeigt hierauf in klarer Weise, welche Verdrehung und Entstellung seine Worte erlitten hatten, um als gegen die seinem Monarchen gebührende Achtung verstossend vorgebracht werden zu können. Ja, Wyatt lässt es nicht allein bei der Vertheidigung bewenden; er kehrt sich zuletzt gegen Bonner selbst und theilt einzelne Züge aus dem Leben dieses Mannes, der damals den Bischofsitz von London innehatte, mit, die jedenfalls nicht verfehlten, das grösste Aufsehen zu erregen und Bonners Ansehen bedeutend herabzusetzen.

Diese ausgezeichnete Vertheidigungsrede, die wegen ihrer genauen Gliederung und ihrer klar ausgesprochenen Gedanken noch heute als Muster hingestellt werden muss, bewirkte denn auch seine Freisprechung im Juni des Jahres 1541. Auch der König beeilte sich nun, ihn die ausgestandene Unbill vergessen zu machen, indem er ihm einen Monat später ausgedehnte Ländereien in Lambeth schenkte und ihn im folgenden Jahre zum Oberverwalter der Herrschaft Maidstone *(High Steward of the Manor of Maidstone)* ernannte.

Wyatt, der durch die Vorgänge der letzten Zeit die Ruhe und den Frieden des ländlichen Lebens noch mehr schätzen gelernt hatte, begab sich sofort nach seiner Freisprechung nach seinem Lieblingsaufenthalte Allington Castle. Wie er hier seine Zeit verbrachte, berichtet er uns selbst in einer seiner Satiren, wo er sagt:

This maketh me at home to hunt and hawk;
And in foul weather at my book to sit;
In frost and snow, then with my bow to stalk:
No man doth mark whereso I ride or go.
(*Aldine Edition,* pag. 193.)

Ausser der Jagd und den literarischen Bestrebungen füllte die Verwaltung und Verbesserung seiner grossen Güter, sowie auch die Erziehung seines bei ihm lebenden Neffen Henry Lee, des Sohnes seiner Schwester Margaret, seine Zeit aus.

Leider sollte dieses glückliche Leben nicht lange währen. Im Herbste des Jahres 1542 erhielt er vom Könige den ehrenvollen Auftrag, einen spanischen Gesandten (Maurentius oder Montmorantius a Courriers mit Namen) zu bewillkommnen und nach London zu begleiten. Die Gesandtschaft, die mit der englischen Regierung wegen eines Bündnisses zwischen Heinrich VIII. und Karl V. zum Zwecke eines gemeinschaftlichen Krieges gegen Frankreich verhandeln sollte, landete in Falmouth (Cornwall), und Wyatt musste dahin eilen. Das Wetter war ungemein ungünstig für eine Reise, und Wyatt, besorgt, seine Pflicht zu rechter Zeit zu erfüllen, strengte sich so sehr an, dass er bei seiner Ankunft in Sherborne

von einem bösartigen Fieber befallen wurde. Obwohl Horsey, ein in der Nähe dieser Stadt wohnender Freund Wyatts, auf die Nachricht von seiner Erkrankung sofort herbeieilte und ihm aufopfernde Pflege zu Theil werden liess, so war er doch nicht mehr zu retten. In den ersten Tagen des Monats October 1542 raffte ihn der Tod in einem Alter von erst 39 Jahren hinweg. Da es sich als unmöglich erwies, seinen Leichnam nach Kent zu überführen, wurde Wyatt am 11. October in der Hauptkirche von Sherborne, wie man vermuthet, in der Familiengruft seines Freundes Horsey begraben. Kein Monument, keine Inschrift bezeichnet den Ort, wo seine Gebeine ruhen.

Allgemein war die Trauer um das Dahinscheiden des hochverdienten Mannes. Das beste Zeugnis von seiner Beliebtheit geben die zahlreichen Klagegedichte, die auf seinen Tod verfasst wurden, und von denen die von Surrey, Leland, Mason, Anthony Saint-Leger, Sir Th. Chaloner und Parkhurst, Bischof von Norwich, die bemerkenswertesten sind. Alle diese Männer, welche selbst hervorragende Stellen im Staate und in der Kirche einnahmen, stimmen im Lobe von Wyatts körperlichen und geistigen Vorzügen überein. Er war einer der gebildetsten Männer seiner Zeit; mit der Kenntnis des Französischen, Italienischen und Spanischen verband er eine vollkommene Vertrautheit mit den alten Sprachen, unter deren Schriftstellern er Seneca und Plato am meisten liebte.[1]) Seine Verdienste als Dichter müssen später noch eingehend beleuchtet werden; seine diplomatischen Fähigkeiten aber haben schon zu wiederholten Malen in rühmender Weise Erwähnung gefunden.

Da es stets von Interesse ist, zu wissen, mit welchen Männern eine hervorragende Persönlichkeit Umgang pflegte, so mögen auch hier einige Zeilen den Freunden Wyatts gewidmet werden. Leland berichtet, dass Wyatt von seinen zahl-

[1]) In seinem zweiten Briefe an seinen Sohn (*Aldine Edition*, pag. LIX) empfiehlt er diesem ausdrücklich das Studium Senecas, und in einem seiner Sonette (*Aldine Edition*, pag. 18) sagt er zu Cupido:

Senec and Plato call me from thy lore,
To perfect wealth, my wit for to endeavour.

reichen Freunden drei besonders hochschätzte: Poynings wegen seiner edlen Gemüthsart, Blage wegen seines Geistes und Mason wegen seiner Gelehrsamkeit. Der Erste machte sich späterhin bei der Belagerung von Boulogne um sein Vaterland verdient; der Zweite ist auch als Freund und Genosse Surreys bekannt; Mason endlich, der namentlich während des Aufenthaltes Wyatts in Spanien sein vertrauter Freund war und daher in seine Anklage hineingezogen ward, wurde infolge seiner grossen Gelehrsamkeit zum Kanzler von Oxford erwählt. Leland, der berühmte Alterthumsforscher, von welchem die obige Mittheilung herrührt, scheint schon auf der Universität mit Wyatt bekannt geworden zu sein; während ihrer ganzen Lebensdauer verharrten sie in treuester Freundschaft zu einander. Aus Wyatts eigenen Gedichten lernen wir die Namen zweier anderer Freunde kennen, nämlich John Poins und Sir Francis Bryan. Der Erstere, der, einer angesehenen Familie entsprossen, sein Leben vorzüglich am Hofe zubrachte, muss gleichfalls schon frühzeitig mit Wyatt Freundschaft geschlossen haben; schon 1525 wird er mit ihm zugleich als einer der königlichen Kammerjunker erwähnt. Bryan gehörte ebenfalls zum Hofe und wurde allgemein wegen seiner Rechtlichkeit und Unbescholtenheit geachtet, Eigenschaften, welche auch unser Dichter in der an seinen Freund gerichteten dritten Satire besonders preist. Die Vertheidigungsrede Wyatts belehrt uns, dass er während seines Verweilens am spanischen Hofe hauptsächlich mit den Gesandten von Ferrara, Mantua und Venedig freundschaftlichen Verkehr unterhielt, was namentlich deshalb bemerkt zu werden verdient, weil gerade die Bevollmächtigten der italienischen Staaten sowohl durch ihre diplomatische Geschicklichkeit, als auch durch ihre Gelehrsamkeit ausgezeichnet zu sein pflegten. Merkwürdig aber erscheint es, dass Wyatt in allen seinen Schriften eines Mannes nicht Erwähnung thut, mit dem er, wie wir aus zahlreichen Berichten und aus dessen eigenen Gedichten wissen, durch die Bande innigster Freundschaft verknüpft war, ich meine Surrey. Es ist zu vermuthen, dass die Freundschaft dieser beiden Dichter aus ihrer gemeinsamen Bekanntschaft mit Anna Boleyn entsprang. Surrey war

ein Verwandter dieser Dame (der König selbst hatte die hohe Geburt derselben durch ihre Verwandtschaft mit den Howards nachgewiesen), und da auch Wyatt, wie schon früher berichtet wurde, sich gern in deren Gesellschaft befand, so dürften sich beide Dichter häufig in den Gemächern der Königin getroffen und namentlich der jüngere, Surrey, sich an den als den elegantesten Dichter seiner Zeit bekannten Wyatt innig angeschlossen haben.

Es bleiben nur noch einige Bemerkungen über Wyatts Familie zu machen übrig. Seine Frau, eine Tochter des Thomas Brooke, Lord Cobham, wird in den Berichten über Wyatt so gut wie nie genannt; wir wissen nur, dass sie ihren Gatten überlebte und späterhin sich in zweiter Ehe mit Sir Edward Warner vermählte. Aus Wyatts Ehe entsprang ein einziges Kind, ein Sohn, der den Namen Thomas erhielt und bereits mit fünfzehn Jahren Johanna, die Tochter des Sir W. Hawte, heiratete. Er schlug die militärische Laufbahn ein und betheiligte sich zusammen mit Surrey, dessen Freund er geworden war, an dem Kriege auf dem Continente. Nach dem Tode Eduards VI. war er als eifriger Protestant ein Anhänger der Lady Jane Gray, ohne dass er indessen nach deren Hinrichtung von der katholischen Maria zur Rechenschaft gezogen wurde. Doch schon im folgenden Jahre trat Thomas Wyatt der Jüngere abermals gegen die Königin auf. Er stellte sich an die Spitze der protestantischen Partei, die hauptsächlich durch die bevorstehende Vermählung Marias mit Philipp II. von Spanien zur Unzufriedenheit angetrieben wurde, und leistete den königlichen Truppen offenen Widerstand. Obgleich er anfänglich einige Vortheile errang, sah er sich bald (im Februar 1554) genöthigt, sich auf Gnade oder Ungnade zu ergeben. Nachdem er im März verhört und verurtheilt worden war, wurde er am 11. April 1554 hingerichtet. Damit verlor auch seine Familie ihre zahlreichen Besitzungen mit Ausnahme des Gutes zu Boxley, welches seiner Witwe gelassen wurde. Erst mehrere Jahre nach dem Regierungsantritte der Königin Elisabeth wurde das Urtheil gegen Wyatt umgestossen und ein weiteres Gut seinem ältesten Sohne, George Wyatt, zurückgegeben.

Wyatts Werke.[1])

Wenn man es liebt, im Leben eines Dichters verschiedene Perioden seiner Thätigkeit zu unterscheiden, je nach den Dichtungsarten, welche von ihm zu verschiedenen Zeiten hauptsächlich gepflegt wurden, so kann man bei Wyatt deren zwei annehmen. Die erste dieser Perioden kann gerechnet werden bis zu seiner Gefangennahme auf Grund der falschen Beschuldigungen Bonners, die zweite von dieser Zeit an bis zu seinem Tode. Wenn wir auch über die Chronologie der einzelnen Gedichte fast gänzlich im Unklaren sind, so steht doch so viel fest, dass die kleineren Dichtungen, also die Sonette, Oden u. s. w., vornehmlich der ersten Periode angehören, jener Zeit, in welcher er, zuerst ganz ungestört durch ernste Berufsgeschäfte, dann aber im Besitze einer ehrenvollen Stellung im Dienste seines Vaterlandes, sich eines glücklichen Lebens erfreute. Da mochte er wohl geneigt sein, seinen Gesang über der Liebe Lust, noch mehr aber über der Liebe Leid ertönen zu lassen. In demselben Masse aber, als seine Jahre vorrückten, wurden auch seine Gedanken ernster und gesetzter. Die bösen Erfahrungen des Winters 1540/41 mussten diese bereits früher eingeschlagene Richtung noch begünstigen. Und so können wir von dieser Zeit an die zweite Periode datiren, die freilich nur einen sehr geringen Zeitraum umfasst, die sich aber als fruchtbar erwies, indem sie die Paraphrase der Psalmen, sowie die Satiren hervorbrachte. Auch mehrere Stücke unter den Sonetten und den anderen kleineren Gedichten, die sich durch tiefere Gedanken und grösseren Ernst auszeichnen, mögen in diesem Zeitabschnitte entstanden sein.

Wenn wir die kleineren Dichtungen, denen man im Allgemeinen wohl am besten den Namen von Liebesgedichten geben kann, studiren, so wird uns von vielen Stücken dieser Art der Gedanke nahe gelegt, dass Wyatt oftmals zum Dichter wurde, nicht so sehr, weil das heilige Feuer göttlicher Begeisterung ihn dazu entflammte, als vielmehr,

[1]) Vgl. die Einleitung zu Notts Wyatt-Ausgabe.

weil er durch seine Vorliebe für die Poesie, seine ausgezeichnete Erziehung, welche ihn mit den Dichtern des Alterthums und von vier der hervorragendsten modernen Völker bekannt machte, sowie durch die in seiner Zeit herrschende Mode dazu angeregt wurde. Denn wir erfahren durch dieses Studium, dass Wyatt in erster Linie ein Uebersetzer und Nachahmer war, und dass er erst dadurch zum selbstständigen Dichten angeeifert wurde. Ja, es ist sogar möglich, dass manche von jenen Dichtungen, die uns heute noch als seine Originalwerke erscheinen, sich auf jetzt weniger bekannte Dichter gründen. Namentlich italienische Schriftsteller sind von Wyatt benutzt und nachgeahmt worden, am meisten aber verdankt er dem Vater des Sonetts, Francesco Petrarca (1304—1374).

I. Sonette.

Die Sonette, welche Wyatt in Nachahmung Petrarcas schrieb, sind die ersten, welche je in englischer Sprache abgefasst wurden. Obwohl es uns unmöglich ist, zu bestimmen, welches das erste von ihm verfasste Sonett ist, und zu welcher Zeit es entstand, so ist es doch zufolge des Unterschiedes im Alter zwischen Wyatt und Surrey (der Letztere war um dreizehn oder vierzehn Jahre jünger) nicht allein wahrscheinlich, sondern sicher, dass Wyatt der Ruhm gebührt, die Engländer zuerst mit Sonetten beschenkt zu haben. Von den 32 Sonetten, welche seiner Feder entstammen, sind zwölf blosse Uebersetzungen aus Petrarca; eines ist eine Nachahmung des Serafino d'Aquila (1466—1500); in den übrigen suchte er eigene Gedanken in dasselbe poetische Gewand zu kleiden, in welchem Petrarca seine schöne Laura verewigt hat. Doch war es ihm nicht vergönnt, das ihm vorleuchtende grosse Vorbild zu erreichen; zu solcher Anstrengung waren seine Kräfte zu schwach. Das Verdienst, welches sich Wyatt durch seine Sonette erworben hat, besteht in der That einzig darin, diese Dichtungsart in England eingeführt zu haben; denn, bloss als Kunstwerke betrachtet, würden diese Sonette seinen Namen der Nachwelt wohl schwerlich erhalten haben. Der Fehler, welche diese Sonette verunzieren, gibt es hauptsäch-

lich zwei. Schon unter Petrarcas Sonetten finden sich mehrere, welche uns durch ihre Spitzfindigkeit überraschen. An diesen Uebertreibungen scheint nun gerade Wyatt Gefallen gefunden zu haben; nicht nur gehen seine Nachahmungen oft auf die am wenigsten gelungenen Gedichte Petrarcas zurück, sondern auch in seinen Originalwerken lässt er es nicht an solchen affectirten Wendungen fehlen. Andererseits ist aber auch das Versmass der Sonette, wovon ja später noch ausführlich zu sprechen sein wird, häufig zu unharmonisch, als dass sie als Kunstwerke grössere Bedeutung hätten. Nichtsdestoweniger gibt es Stellen, welche entschieden einen angenehmen Eindruck hervorbringen; freilich sind solche Fälle zu selten, als dass das grosse Publicum mit Vergnügen zu Wyatts Sonetten greifen würde. Als ein solches anmuthiges Gedicht sei jenes erwähnt, in welchem „der verlassene Liebende sich durch die Erinnerung, dass alle Frauen von Natur aus unbeständig sind, tröstet". Nachdem der Dichter angegeben hat, in welcher Weise andere Liebende, die von ihren Damen verlassen wurden, weinen und klagen, fasst er selbst folgenden Entschluss:

I will not wail, lament, nor yet be sad,
Nor call her false that falsely did me feed;
But let it pass, and think it is of kind
That often change doth please a woman's mind.

(*Ald. Ed.*, pag. 20; Nott's Ausg., pag. 143.)

Um aber auch ein Beispiel vom Gegentheil zu geben, sei das Sonett erwähnt, welches beginnt: „*Though I myself be bridled of my mind,*" ein Gedicht, welches wahrscheinlich an Anna Boleyn gerichtet ist. Der Dichter drückt zunächst den Gedanken aus, dass *no one can restrain a willing mind*, und fügt dann folgende vier gänzlich unklare Verse hinzu:

Sigh then no more, since no way man may find
Thy virtue to let, though that forwardness
Of Fortune me holdeth; and yet as I may guess,
Though other be present thou art not all behind.

(*Ald. Ed.*, pag. 21; Nott, pag. 145.)

Als eines der schlechteren Sonette, namentlich mit Bezug auf den Versbau, möge auch jenes angeführt werden, welches anhebt: „*Love, Fortune, and my mind which do remember*“ (*Ald. Ed.*, pag. 13; Nott, pag. 12).

II. Rondeaux.

Auch in Betreff der neun Rondeaux, welche Wyatt verfasste, beruht sein Hauptverdienst in der Wiedereinführung und Pflege dieser Strophenart, die, obwohl schon früher in England bekannt, doch so ungebräuchlich geworden war, dass Tottel in seinem 1557 zu London erschienenen Miscellany diese Gedichte für Sonette hielt (vergl. das beim Strophenbau Gesagte). Da Wyatt die Form dem Französischen entnahm, ist es sehr wahrscheinlich, dass einige seiner Rondeaux Nachahmungen französischer Dichtungen sind, wenn auch die Quelle bisher noch nicht nachgewiesen werden konnte. Bekräftigt wird diese Vermuthung überdies durch eine in dem Rondeau „*He determineth to cease to love*“ (*Ald. Ed.*, pag. 25; Nott, pag. 148) vorkommende, vollkommen französische Ausdrucksweise:

But she hath made another promess,
And hath given me leave full honestly.

Die Wendung *to give one leave* entspricht gänzlich der französischen *donner (son) congé à qn.*

Von Interesse dürfte sein, dass das Rondeau, dessen Anfangszeile lautet: „*Go, burning sighs, unto the frozen heart*“ (Nott, pag. 19), eine Nachahmung Petrarcas ist, welcher sein Gedicht jedoch in die Form eines Sonetts gekleidet hat. Als das gelungenste unter den Rondeaux Wyatts kann wohl jenes betrachtet werden, welches den Titel trägt: „*The lover seeking for his lost heart*“ (*Ald. Ed.*, pag. 24; Nott, pag. 147). Es gewährt auch zu gleicher Zeit eine Probe des bei unserem Dichter so häufig wiederkehrenden Gedankens vom Verluste des Herzens.

III. Oden.

Während sich Wyatt durch die Pflege des Sonetts und des Rondeau nur Verdienste um die Vermehrung der Formen seiner heimischen Dichtkunst erworben hat, gewähren ihm

seine Oden einen wohlbegründeten Anspruch auf dauernden Dichterruhm. Wiewohl er hier fast ohne Ausnahme das Thema der schmachtenden und unglücklichen Liebe behandelt und sich infolge der Einförmigkeit des Stoffes zu häufigen Wiederholungen desselben Gedankens, sowie zu gezierten Wendungen und Spitzfindigkeiten verleiten lässt, gibt es doch unter dieser Gattung eine sehr beträchtliche Anzahl von Gedichten, welche in fliessenden, gut gebildeten Versen ausgezeichnete lyrische Ergüsse enthalten und daher mit vollem Rechte gekannt zu werden verdienen.

Als eine der vorzüglichsten Oden, ja vielleicht als die vorzüglichste, dürfte die an seine Laute gerichtete angesehen werden, welche beginnt: *„My lute awake, perform the last“* (*Ald. Ed.*, pag. 29; Nott, pag. 20); sie wird daher auch überall, wo Proben von Wyatts Werken gegeben werden, abgedruckt. Nicht minder gelobt wird auch das Gedicht: *„Forget not yet the tried intent“* (*Ald. Ed.*, pag. 123; Nott, pag. 235). Noch einige andere Oden, die, obwohl nicht so allgemein gerühmt, kaum weniger anmuthig sind, mögen hier Erwähnung finden. Besonders reizend erscheint mir eine allerdings metrisch nicht so fliessend gebaute kleine Ode, in welcher der Liebende die Zeit verflucht, wo er zum ersten Male in Liebe entbrannte. Er wünscht, dass seine Ohren nicht gehört, seine Augen nicht gesehen hätten, und dass seine Zunge stumm gewesen wäre; dann fährt er fort:

And when in mind I did consent,
To follow this my fancy's will,
And when my heart did first relent
To taste such bait, my life to spill;
I would my heart had been as thine,
Or else thy heart had been as mine.

(*Ald. Ed.*, pag. 50; Nott, pag. 42.)

Diese ganz unerwartete und von tiefer Kenntnis des liebenden Herzens zeugende Wendung ist ausgezeichnet.

Ein schöner Gedanke wird auch in der Ode auf den Trennungsschmerz wahrer Liebender in richtigen Versen ausgedrückt; ich führe davon die erste Strophe an:

There was never nothing more me pain'd,
Nor more my pity mov'd,
As when my sweetheart her complain'd,
That ever she me lov'd.
Alas! the while! (*Ald. Ed.*, p. 57; Nott, p. 153.)

Eine Probe von Wyatts munterer Stimmung mag das Gedicht „*He rejoiceth that he had broken the snares of love*“ mit besonders lebhaftem Refrain geben:

Tangled I was in Love's snare,
Oppressed with pain, torment with care;
Of grief right sure, of joy full bare,
Clean in despair by cruelty;
But ha! ha! ha! full well is me,
For I am now at liberty.
(*Ald. Ed.*, pag. 137; Nott, pag. 252.)

Recht lobenswert sind ferner folgende Oden: *Ald. Ed.*, pag. 35; Nott, pag. 26. — *Ald. Ed.*, pag. 45; Nott, pag. 37. — *Ald. Ed.*, pag. 58; Nott, pag. 154. — *Ald. Ed.*, pag. 105; Nott, pag. 215. — *Ald. Ed.*, pag. 113; Nott, pag. 224 etc. — Einen ernsten, moralischen Ton, der sehr an den Charakter der Satiren erinnert und jedenfalls die späte Entstehungszeit beweist, schlägt ein anderes Gedicht an, dessen erste Strophe lautet:

If thou wilt mighty be, flee from the rage
Of cruel will; and see thou keep thee free
From the foul yoke of sensual bondage:
For though thine empire stretch to Indian sea,
And for thy fear trembleth the farthest Thulè,
If thy desire have over thee the power,
Subject then art thou, and no governor.
(*Ald. Ed.*, pag. 55; Nott, pag. 48.)

Das Gedicht, überschrieben: „*Despair counselleth the deserted lover to end his woes by death, but reason bringeth comfort*“ (*Ald. Ed.*, pag. 95; Nott, pag. 196), scheint trotz dieser Ueberschrift auf die Gefangenschaft Wyatts Bezug zu nehmen; einen vorzüglichen Gedanken enthält der Refrain: „*And he is wretched that weens him so.*“ — In einer anderen Ode beklagt Wyatt „die Zeit, wo sein Auge diejenige er-

blickte, der er sein treues Herz geschenkt hat"; er beschliesst das Gedicht mit folgenden Zeilen:

She that I serve all other above
Hath paid my hire, as ye may see;
I am unhappy, and that I prove,
To love above my poor degree.
(*Ald. Ed.*, pag. 108; Nott, pag. 217.)

Wir werden kaum irre gehen, wenn wir vermuthen, dass dieses Gedicht mit Beziehung auf Anna Boleyn verfasst worden sei.

Zu Wyatts Zeiten war es ein häufig vorkommender Brauch, ein Gedicht im Namen einer anderen Person zu schreiben; auch unser Dichter bietet uns dafür ein Beispiel in der Ode „*A complaint of the falseness of Love*", worin sich der Dichter, der sonst stets nur von seinen eigenen Gefühlen singt, in die Lage eines von ihrem treulosen Liebhaber verlassenen Mädchens versetzt hat; ich theile hier die letzte Strophe mit:

For he from me is gone,
And makes thereat a game;
And hath left me alone,
To suffer sorrow and shame;
Alas! he is unkind doubtless,
To leave me thus all comfortless.
(*Ald. Ed.*, pag. 104; Nott, pag. 212.)

Im Anschlusse an die Oden Wyatts mögen drei andere Gedichte Erwähnung finden, von denen zwei wiederum die Liebe zum Thema haben. Die Gedichte „*Complaint of the absence of his love*" (*Ald. Ed.*, pag. 154; Nott, pag. 56) und „*Complaint upon Love to Reason, with Love's answer*" (*Ald. Ed.*, pag. 149; Nott, pag. 50) sind Uebersetzungen von Petrarcas 8. und 48. Canzone. Das erstere ist wenigstens im Beginne nicht ungefällig; das zweite aber, das auf eines der vorzüglichsten Werke des italienischen Dichters zurückgeht, hat den hübschen Gedanken durch unelegante Ausdrücke und schlechte Versbildung gänzlich entstellt. Das dritte, unvollendete Gedicht: „*The song of Iopas*" (*Ald. Ed.*, pag. 159;

Nott, pag. 60), das ich hier anführen will, weil es in den Ausgaben allgemein unmittelbar auf die vorher angegebenen folgt, handelt nicht von Liebe, sondern von Astronomie und enthält eine Beschreibung des Himmels nach dem ptolemäischen Systeme; für die Literatur hat dieses im *„poulter's measure“* verfasste Lehrgedicht keine besondere Bedeutung. Warton behauptet in seiner *History of English Poetry* (IV, pag. 48), dass es eine Uebersetzung des Gesanges des Iopas aus dem ersten Buche von Vergils Aeneïde sei; da Vergil aber nur mit folgenden kurzen Worten dieses Gesanges Erwähnung thut, muss es als ein selbstständiges Werk Wyatts betrachtet werden:

Cithara crinitus Iopas
Personat aurata, docuit quem maxumus Atlas.
Hic canit errantem lunam solisque labores;
Unde hominum genus et pecudes; unde imber et ignes;
Arcturum pluviasque Hyadas geminosque Triones;
Quid tantum Oceano properent se tinguere soles
Hiberni, vel quae tardis mora noctibus obstet.

(I, v. 740—746.)

IV. Sinngedichte.

In den Ausgaben von Wyatts Werken stehen unter dem Titel *„Songs and Epigrams“* eine Anzahl kleinerer Gedichte, welche die verschiedensten Gegenstände behandeln. Dr. Nott erklärt diese Dichtungsart, indem er sagt: *„Wyatt availed himself of it to express those thoughts which are perpetually occurring to the poet's mind, but are not of sufficient importance to find place in laboured composition“* (pag. CXXVII). In zahlreichen Fällen hat Wyatt den Gedanken aus fremden Schriften entnommen, so zu wiederholten Malen aus Serafino d'Aquila. Viele andere, und gerade die besten Gedichte sind Wyatts geistiges Eigenthum. Während einige Stücke ganz und gar kein Verdienst haben, so wie jenes „von der Mutter, die bei der Belagerung von Jerusalem ihr eigenes Kind ass“ (*Ald. Ed.*, pag. 166; Nott, pag. 66), gehören andere zu den gediegensten Leistungen Wyatts überhaupt. Am bekanntesten sind die beiden Epigramme, welche beginnen:

A face that should content me wondrous well,
Should not be fair, but lovely to behold
(*Ald. Ed.*, pag. 164; Nott, pag. 64)

und:

Tagus, farewell, that westward with thy streams.
(*Ald. Ed.*, pag. 173; Nott, pag. 71.)

Aber auch eine Anzahl anderer Gedichte dieser Gattung sind der eingehenderen Beachtung wert;[1]) so ist folgendes recht anmuthig, obwohl auch hier die Spitzfindigkeit deutlich durchbricht:

Alas! Madam, for stealing of a kiss,
Have I so much your mind therein offended?
Or have I done so grievously amiss,
That by no means it may not be amended?
Revenge you then: the readiest way is this;
Another kiss, my life it shall have ended;
For to my mouth the first my heart did suck;
The next shall clean out of my breast it pluck.
(*Ald. Ed.*, pag. 167; Nott, pag. 66.)

Jenen ernsten, gereiften Geist, den wir in den Satiren abermals antreffen werden, athmet folgendes kleine Gedicht:

Throughout the world if it were sought,
Fair words enough a man shall find;
They be good cheap, they cost right nought,
Their substance is but only wind;
But well to say and so to mean,
That sweet accord is seldom seen.
(*Ald. Ed.*, pag. 177; Nott, pag. 75.)

Es musste schon gelegentlich darauf hingewiesen werden, dass Wyatt oftmals unnatürliche oder doch wenigstens seltsame Vergleiche und Bilder anwendet. Da dies fast ausschliesslich in seinen kleineren Werken, deren weitaus grössere Mehrzahl die Liebe behandelt, der Fall ist und wir

[1]) Man sehe z. B.: *Ald. Ed.*, pag. 168; Nott, pag. 67 (*What needs*). — *Ald. Ed.*, pag. 170; Nott, pag. 69. — *Ald. Ed.*, pag. 175; Nott, pag. 73 (*He is not dead*). — *Ald. Ed.*, pag. 176; Nott, pag. 74.

die Betrachtung dieser Gedichte soeben beendet haben, wäre es jetzt an der Zeit, durch eine kleine Sammlung solcher für den Dichter bezeichnender Wendungen den Beweis für die aufgestellte Behauptung zu erbringen. Nun hat aber der Literarhistoriker Thomas Warton in seiner *History of English Poetry* gerade diesen Gegenstand ausgezeichnet zusammengestellt, so dass ich wohl mehr Belege bieten, kaum aber eine deutlichere Vorstellung von dieser Eigenthümlichkeit unseres Dichters erwecken könnte; ich ziehe es daher vor, diese schöne Stelle aus dem Werke Wartons hier anzuführen und später noch das eine oder andere Beispiel anzureihen. *„It was from the capricious and over-strained invention of the Italian poets, that Wyatt was taught to torture the passion of love by prolix and intricate comparisons and unnatural allusions. At one time his love is a galley steered by cruelty through stormy seas and dangerous rocks, the sails torn by the blast of tempestuous sighs, and the cordage consumed by incessant showers of tears; a cloud of grief envelops the stars, reason is drowned, and the haven is at a distance. At another, it is a spring trickling from the summit of the Alps, which gathering force in its fall at length overflows all the plain beneath. Sometimes it is a gun, which being overcharged, expands the flame within itself, and bursts in pieces. Sometimes it is like a prodigious mountain, which is perpetually weeping in copious fountains, and sending forth sighs from its forests; which bears more leaves than fruits; which breeds wild beasts, the proper emblems of rage, and harbours birds that are always singing. In another of his sonnets, he says that all nature sympathises with his passion. The woods resound his elegies, the rivers stop their course to hear him complain, and the grass weeps in the dew.“* Warton, *History of English Poetry*, IV, pag. 44.

Sehr gern verwendet Wyatt Ausdrücke, welche eigentlich einen Widerspruch in sich schliessen. Das treffendste Beispiel in dieser Beziehung gewährt wohl folgende Strophe:

The restful place! renewer of my smart,
The labours' salve! increasing my sorrow,
The body's ease, and troubler of my heart,

Quieter of mind, mine unquiet foe,
Forgetter of pain, rememberer of my woe;
The place of sleep, wherein I do but wake,
Besprent with tears, my bed, I thee forsake.

(*Ald. Ed.*, pag. 33; Nott, pag. 24.)

Eine treffliche Probe von der Geziertheit und Unnatur, welche sich Wyatt bisweilen zu Schulden kommen lässt, wird uns das Rondeau: „der abwesende Liebende redet sich ein, dass seine Geliebte nicht die Kraft haben wird, ihn zu verlassen" gewähren; Wyatt sagt dort:

But myself I say on this fashion;
I have her heart in my possession,
And of itself cannot, perdie!
By no means love, an heartless body!

(*Ald. Ed.*, pag. 27; Nott, pag. 150.)

Das heisst: Ich besitze das Herz meiner Geliebten, und da ein Körper ohne Herz unmöglich in Liebe verfallen kann, brauche ich ihre Unbeständigkeit nicht zu fürchten. Einen nicht weniger gekünstelten Gedanken enthält auch die Ode: „Eine ernste Bitte an seine grausame Geliebte" (*Ald. Ed.*, pag. 100; Nott, pag. 209).

V. Psalmen.

Wir wenden uns nun jenen Werken Wyatts zu, welche als die Gedichte seiner zweiten Periode bezeichnet werden können. Die Paraphrase der sieben Busspsalmen und des 37. Psalmes Davids hat Wyatt sowohl unter seinen Zeitgenossen, als auch unter seinen unmittelbaren Nachfolgern den grössten Ruhm eingetragen. Surrey schrieb ein Sonett zum Lobe dieser Psalmenübersetzung, welches in den verschiedenen Drucken der Psalmen diesen vorangestellt zu werden pflegt. Auch der berühmte Leland preist den Dichter in seiner „*Naenia in mortem Thomae Viati equitis incomparabilis*" mit folgenden Worten:

Transtulit in nostram Davidis carmina linguam,
Et numeros magna reddidit arte pares.

Non morietur opus tersum, spectabile, sacrum;
Clarior hac fama parte Viatus erit.

(Nott, pag. CVIII.)

Trotz dieser Lobeserhebungen gehört die Paraphrase der Psalmen zu jenen Werken, welche allein nicht im Stande gewesen wären, Wyatts Namen der Vergessenheit zu entziehen. Die Ursache hievon ist nicht blos der Versbau, der, obwohl besser als jener in den Sonetten, doch noch manche Fehler besitzt, sondern die Natur des Werkes selbst. Dr. Nott, der sich in dieser Hinsicht an Johnson anschliesst, ist der Meinung, dass religiöse Gegenstände überhaupt nicht für eine poetische Behandlung geeignet seien. Die Hauptursache aber, warum eine jegliche Paraphrase der Psalmen uns nicht ansprechen kann, scheint darin zu suchen zu sein, dass jede Umschreibung, und mag sie noch so geistreich sein, doch nur die ursprüngliche Einfachheit, Kraft und Majestät der von dem königlichen Sänger ausgedrückten Gedanken schädigt; gleichwie ein Denkspruch nur in seiner knappen Form wirkt und zu Herzen geht, wogegen die schönste Umschreibung desselben uns nicht zu erwärmen vermag.

Wyatt hat sich bemüht, die sieben Busspsalmen dadurch zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden, dass er einen zusammenfassenden Rahmen hinzufügte, für welchen er Anregungen aus Bezas *Praefatio Poetica in Davidicos Psalmos quos poenitentiales vocant* erhalten haben dürfte. In dem ersten „Prologe des Verfassers" bringt Wyatt die Sünde, sowie die durch die Ermahnungen des Propheten Nathan hervorgerufene Reue Davids zur Darstellung; von schrecklichen Gewissensbissen gepeinigt, begibt sich David nach einer dunklen Höhle und stimmt daselbst seinen ersten Psalm an. Die folgenden Prologe verknüpfen die einzelnen Psalmen durch bald mehr, bald minder gelungene Betrachtungen über den Zustand des königlichen Büssers und bewirken so, dass wir in dieser Uebertragung ein in sich abgeschlossenes Werk erblicken können. Die Busspsalmen selbst sind von Wyatt ohne irgend welche Anlehnung an frühere Uebertrager übersetzt worden; denn wenn auch Dr. Nott (p. CXVI) sagt, dass

Wyatt vielleicht die Psalmen des Dante und des Luigi Alamanni (eines florentinischen Dichters 1495—1556) gekannt haben mag, so fügt er doch auch hinzu, dass seine Paraphrase keine Spur von einer Nachahmung dieser Dichter zeigt. Ich glaube von der Art und Weise der Uebertragung Wyatts durch nichts eine bessere Vorstellung geben zu können, als indem ich die gewöhnliche Prosaübersetzung eines Psalmes den entsprechenden Versen Wyatts voranschicke. Ich wähle zu diesem Zwecke den 130. Psalm „*De profundis clamavi ad te, domine*“ (*Ald. Ed.*, pag. 227; Nott, pag. 134):

Out of the depths I have cried to thee, O Lord; Lord, hear my voice.

From depth of sin, and from a deep despair,
From depth of death, from depth of heart's sorrow,
From this deep cave of darkness deep repair,
Thee have I called, O Lord, to be my borrow.
Thou in my voice, O Lord, perceive and hear
My heart, my hope, my plaint, my overthrow,

Let thine ears be attentive to the voice of my supplication.

My will to rise: and let by grant appear,
That to my voice thine ears do well attend;
No place so far, that to Thee is not near;
No depth so deep, that thou ne mayst extend
Thine ear thereto; hear then my woful plaint:

If thou, O Lord, wilt mark iniquities, Lord, who shall stand it?

For, Lord, if Thou observe what men offend,
And put thy native mercy in restraint;
If just exaction demand recompense;
Who may endure, O Lord? who shall not faint
At such accompt? so dread, not reverence

For with thee there is merciful forgiveness: and by reason of thy law I have waited for thee, O Lord.

Should reign at large. But Thou seekest rather love;
For in thy hand is Mercy's residence;
By hope whereof Thou dost our hearts eke move.
I in the Lord have set my confidence:

My soul hath relied on his word; my soul hath hoped in the Lord.	*My soul such trust doth evermore approve:* *Thy holy word of eterne excellence,* *Thy mercy's promise, that is alway just,* *Hâve been my stay, my pillar, and defence.* *My soul in God hath more desirous trust,*
From the morning watch even until night, let Israel hope in the Lord,	*Than hath the watchman looking for the day,* *For his relief, to quench of sleep the thrust.* *Let Israel trust unto the Lord alway;*
Because with the Lord there is mercy, and with him plentiful redemption.	*For grace and favour are his property:* *Plenteous ransom shall come with him, I say,*
And he shall redeem Israel from all his iniquities.	*And shall redeem all our iniquity.*

Dr. Nott ist der Ansicht, dass Wyatts Beschäftigung mit den Busspsalmen ein Zeichen der Reue über sein früheres Leben ist. „*The Paraphrase of the Seven Penitential Psalms was written, not as an exercise of his skill as a poet, but to express a Christian's sorrow for the levities and errors of his youth . . . he condemned himself for that fanciful attachment to Anne Boleyn, which, though it had never proceeded to the length of actual criminality, appeared then in its real form as a sort of mental adultery, and a positive dereliction of duty*“ (LXVIII). Trotzdem aber will es mir scheinen, dass der gelehrte Geistliche hier in seinem Eifer, Wyatt so fromm als möglich hinzustellen, etwas zu weit gegangen sei; sagt er ja doch selbst an einer anderen Stelle von der platonischen Liebe, dass „*those attachments were then allowed as innocent, and that they were even admired as*

tending to the exercise of personal virtue and self-control" (XXVI, Note 2). Die Annahme, dass Wyatts mit dem vorgerückteren Alter auch ernstere Gemüthsstimmung ihn ein besonderes Wohlgefallen an der düsteren Poesie Davids finden liess und ihn bewog, seine Psalmen ohne welche Nebenabsichten zu paraphrasiren, bietet sich jedenfalls viel einfacher und natürlicher dar.

VI. Satiren.

Die drei Satiren Wyatts, welche, wie bereits erwähnt, ungefähr zu derselben Zeit wie die Psalmen geschrieben sein müssen, sind ohne allen Widerstreit jene Werke, welche das Genie unseres Dichters am meisten ehren und die sicherste Grundlage für seinen bleibenden Ruhm bilden. In jeder Zeile erkennen wir einen in der Schule des Lebens gereiften Geist, der hier seine im Laufe langer Jahre gesammelten Erfahrungen niedergelegt hat; in jeder Zeile lernen wir Wyatt als einen Mann von reinstem Charakter kennen, dessen Herz von edlem Abscheu vor dem Laster und von erhabener Liebe zur Tugend und Ehrbarkeit erfüllt war. Wir müssen daher mit Warton aufrichtig beklagen, dass er nicht mehr Werke dieser Art hinterlassen hat, da er dafür so ausserordentlich begabt erscheint.

Die erste Satire „*On the mean and sure estate*", die an seinen Freund John Poins gerichtet ist, bringt uns zwei andere, denselben Gegenstand behandelnde Werke in Erinnerung. Das eine ist die sechste Satire des zweiten Buches des Horaz, mit der Wyatt als ein Mann, den selbst der gelehrte Camden *splendide doctus* nannte, jedenfalls vertraut war; das andere ist eine Fabel Robert Henrysons (eines schottischen Dichters des 15. Jahrhunderts), betitelt: „*Of the Uponlondis Mous, and the Burges Mous*", deren Kenntnis bei Wyatt vielleicht auch vorausgesetzt werden darf. Die berühmte Satire des römischen Dichters ist ja allgemein bekannt. Nachdem Horaz in längerer Rede den Gedanken ausgeführt hat, dass das wahre Glück nicht im rauschenden Getümmel der Welt, sondern nur in der stillen Zurückgezogenheit, wo wir so recht uns selbst leben können, zu

finden sei, fügt er zur Veranschaulichung dieses Satzes die Fabel von der Stadt- und Landmaus hinzu. Eines Tages, als die Stadtmaus ihrer Verwandten auf dem Lande einen Besuch abstattet, kann sie selbst durch die besten Speisen, welche die letztere ihr zu bieten vermag, nicht befriedigt werden. Deshalb fordert sie ihre Freundin auf, mit ihr in die Stadt zu kommen, wo sie sich aller möglichen Leckerbissen erfreuen könne. Gesagt, gethan. In der Stadt angelangt, thun sich die beiden Mäuse an den köstlichen Speisen, welche in der wohlgefüllten Vorrathskammer eines reichen Hauses aufbewahrt sind, gütlich, und die Landmaus ist entzückt über die Verbesserung ihres Loses:

... cum subito ingens
Valvarum strepitus lectis excussit utrumque.
Currere per totum pavidi conclave, magisque
Exanimes trepidare, simul domus alta Molossis
Personuit canibus. Tum rusticus „Haud mihi vita
Est opus hac" ait, „et valeas: me silva cavusque
Tutus ab insidiis tenui solabitur ervo."

(Sat. II, 6, v. 111—117.)

Ganz in derselben Weise erzählt auch Henryson in seiner Fabel diese Geschichte. Auch hier erhält die Feldmaus zuerst den Besuch ihrer städtischen Freundin und begibt sich mit ihr zur Stadt, wo sie sich köstlich pflegen. Allein:

Thus as thay sat in all thair jolitie,
The Spensar came with keyis in his hand,
Oppynnit the dur, and thame at denner fand.

(Nott, pag. 454.)

Kaum ist diese Gefahr glücklich vorüber, so gehen sie abermals ans Essen:

But skantlie had thay drunkin anis or twyce,
Quhen in come Gib Hunter, our jolie cat.

(Nott, pag. 455.)

Nur mit grosser Noth entgeht die Landmaus den Nachstellungen der Katze, die sich endlich zurückzieht; nun aber spricht sie zur Gastgeberin:

And to the burges mous loud can sho cry,
Fairweill Sister; thy feist heir I defy.
Thy mangerie is mingit all with cair;
Thy guse is gude, thy gansell sour as gall.
. . . . . .
With that scho tuik her leve, and furth can ga,
Quhills throw the corne, and quhilis throw ye plane,
Quhen scho was furth and fre, scho was full fane,
And merelie merkit unto the mure,
I can not tell how weill tharefter scho fure.

(Nott, pag. 456.)

Eine „*Moralitas*" beschliesst die Fabel.

Wyatt weicht in der Erzählung dieser Geschichte bedeutend von den soeben mitgetheilten Darstellungen ab. Durch eine glückliche Erfindung, die sogleich unser Interesse erregt, versetzt er uns in die Spinnstube seiner Mutter, wo er von den Mägden das „Lied von der Feldmaus" gehört hat. Infolge der verschiedenen Beschwerden, denen sich die Feldmaus ausgesetzt sieht, und die sie zwingen

to take, instead of food,
Sleep if she might, her hunger to beguile,

fasst sie den Entschluss, ihre Freundin in der Stadt zu besuchen, die nach ihrem Dafürhalten das glücklichste Leben führt:

My sister, quod she, hath a living good; . . . .
Richly she feeds, and at the rich man's cost; . . . .
She feeds on boil'd meat, baked meat, and on roast,
And hath therefore no wit of charge nor travail.
And, when she list, the liquor of the grape
Doth glad her heart, till that her belly swell.[1])

In der Stadt angekommen, wird sie von ihrer Freundin sehr ängstlich empfangen:

---

[1]) Die zwei letzten Verse vergleiche man mit Henrysons Fabel, wo es nach Aufzählung mannigfacher Speisen heisst:

Ane Lordis fair thus culd thay counterfeit,
Except ane thing thay drank the water cleir
Insteid of wyne, bot yit thay maid gude cheir. (Nott, pag. 454.)

Peace, quod the town mouse, why speakest thou so loud?

Die Bewirtung aber, die ihr geboten wird, ist ausgezeichnet und täuscht die Erwartungen, die sie sich gemacht, keineswegs. Allein eine Katze, ein Thier, das die Landmaus noch nie vorher gesehen, kommt ihre Fröhlichkeit zu unterbrechen. Die Stadtmaus entflieht schleunigst; bevor jedoch die Landmaus diesem Beispiele folgen kann:

The traitor cat had caught her by the hip,
And made her there against her will remain,
That had forgot her power, surety, and rest,
For seeming wealth, wherein she thought to reign.

Die Abweichungen Wyatts von der Darstellungsweise des Horaz und Henryson sind augenfällig; er kürzt, indem er den Besuch der Stadtmaus bei Seite lässt, und lässt die Feldmaus ihre Unzufriedenheit und den Versuch, ihr Leben zu verbessern, mit dem Tode büssen.

Durch die zuletzt mitgetheilten Verse hat Wyatt auch den Uebergang zu allgemeinen Betrachtungen gewonnen, welche in folgendem Gedanken gipfeln:

Then seek no more out of thyself to find
The thing that thou hast sought so long before:
For thou shalt feel it sticking in thy mind.

Der Schluss der Satire, eine freie Nachahmung des Persius, verdient ebenfalls wegen des erhabenen Inhaltes unsere Bewunderung. Der Dichter wünscht den Bösen keine andere Strafe als:

That looking backward Virtue they may see,
Even as she is, so goodly fair and bright:
And whilst they clasp their lusts in arms across,
Grant them, good Lord, as thou mayst of thy might,
To fret inward, for losing such a loss.

Auch die zweite Satire, welche *Of the Courtier's Life* überschrieben ist, ist an Wyatts Freund John Poins gerichtet. Sie ist eine freie und meisterhafte Nachahmung von Alamannis zehnter Satire. Wyatt entschuldigt sich seinem Freunde gegenüber, der zum königlichen Haushalte gehört,

wegen seines Nichterscheinens bei Hofe und gibt zugleich die Gründe an, welche ihn bestimmt haben, den Landaufenthalt dem Hofleben vorzuziehen. Da Alamanni sich in einer ähnlichen Lage befand, konnte Wyatt sich oftmals ganz genau an sein Vorbild anschliessen; so sagt der italienische Dichter:

Non saprei reverir chi soli adora
Venere et Bacco, nè tacer saprei
Di quei che'l vulgo falsamente onora.
Non saprei più ch' agli immortali Dei
Rendere onor con le ginocchia inchine
A più ingiusti che sian, fallaci, et rei.
(Nott, pag. 458.)

Wyatt gibt diese Stelle auf folgende Weise wieder:

I cannot honour them that set their part
With Venus, and Bacchus, all their life long;
Nor hold my peace of them, although I smart.
I cannot crouch nor kneel to such a wrong,
To worship them like God on earth alone,
That are as wolves these sely lambs among.

Diese Gründe nebst anderen dort angeführten bewegen Wyatt, ein ruhiges Landleben zu führen, dessen Annehmlichkeiten er mit schönen Worten schildert, und seine heimatliche Grafschaft nicht zu verlassen, die er allen anderen Ländern vorzieht. Auch hier finden wir eine enge Anlehnung an Alamannis Satire; dort lautet die entsprechende Stelle:

Non sono in Francia a sentir beffe et danno
S' io non conosco i vin, s' io non so bene
Qual vivanda è miglior di tutto l' anno.
Non nella Ispagna ove studiar conviene
Più che nell' esser poi nel ben parere,
Ove frode, et menzogna il seggio tiene.
Non in Germania ove'l mangiare e'l bere
M' abbia a tor l' intelletto, et darlo in preda
Al senso, in guisa di selvagge fere.
Non sono in Roma, ove chi'n Christo creda,

Et non sappia falsar, nè far veneni,
Convien ch' a casa sospirando rieda.
Sono in Provenza . . . (Nott, pag. 460.)

Wyatt überträgt dies also:

I am not now in France, to judge the wine;
With savoury sauce the delicates to feel:
Nor yet in Spain, where one must him incline,
Rather than to be, outwardly to seem.
I meddle not with wits that be so fine;
Nor Flanders cheer letteth not my sight to deem
Of black and white; nor taketh my wit away
With beastliness; they beasts do so esteem.
Nor I am not, where Christ is given in prey
For money, poison, and trahison, at Rome
A common practise, used night and day.
But here I am in Kent and Christendom,
Among the Muses, where I read and rhyme;
Where if you list, my Poins for to come,
Thou shalt be judge how I do spend my time.
(Nott, pag. 90.)

Für uns Deutsche ist es interessant, zu bemerken, dass Wyatt das *Germania* des Alamanni in *Flanders* umgeändert hat. Die Einladung, welche unser Dichter seinem Freunde in einer anmuthigen Wendung zukommen lässt, und für welche er bei seinem Vorbilde kein Beispiel fand, bildet einen des ausgezeichneten Werkes würdigen Abschluss. Da Alamanni für seine Satire die Terzine verwendet hat, so dürfen wir wohl mit Sicherheit folgern, dass Wyatt von daher diese Strophenform entnahm, welche er auch in den Psalmen und in den beiden anderen Satiren gebraucht.

Die letzte Satire „*How to use the court and himself therein*“ ist an den schon in der Lebensbeschreibung Wyatts erwähnten Sir Francis Bryan gerichtet. Gewöhnlich wird diese als eine Nachahmung von Horaz' fünfter Satire des zweiten Buches angegeben, welche, in ein Gespräch zwischen Ulysses und Tiresias eingekleidet, sich gegen das zu jener Zeit so weit verbreitete Laster der Erbschleicherei wendet. Aber

Dr. Nott hat vollständig recht, wenn er sagt: „*It is one of those imitations which entitle to all the praise of originality . . . Wyatt cannot be said to have borrowed any one thought distinctly from Horace. His thoughts seem to have been rather excited by reading the Latin Satirist*“ (Nott, pag. CXLIV). In der That, der Unterschied zwischen den englischen Verhältnissen unter Heinrich VIII. und den römischen unter Augustus war ein viel zu starker, als dass Wyatt viele von den Mitteln, welche Tiresias als zum Reichthum führend angibt, sich hätte zunutze machen können.

In dieser Satire, einem Zwiegespräche zwischen dem Dichter und seinem Freunde, richtet Wyatt an Bryan die ironische Frage, warum er sich im Dienste des Königs am Hofe abmühe, trotzdem er viel leichter zu Reichthum gelangen könne, wenn er auf Wahrheit, Tugend und Ehrbarkeit verzichte; sich in die Gunst reicher, besonders kinderloser Leute einzuschmeicheln, sei es auch mit Preisgebung der Ehre seiner eigenen Verwandten, wird gleichfalls als leichtes Mittel zu diesem Zwecke angeführt. Horaz sagt:

. . . Scortator erit: cave te roget; ultro
Penelopam facilis potiori trade.

(Sat. II, 5, v. 75.)

Wyatt hat diesen Gedanken in folgenden Versen benützt:

In this also see that thou be not idle,
Thy niece, thy cousin, sister, or thy daughter,
If she be fair, if handsome be her middle,
If thy better hath her love besought her,
Advance his cause, and he shall help thy need.

Einen unleugbaren Fortschritt gegenüber dem Originale können wir in folgenden Versen bemerken:

. . . Si quis
Forte coheredum senior male tussiet, huic tu
Dic, ex parte tua seu fundi sive domus sit
Emptor, gaudentem nummo te addicere.

(Sat. II, 5, v. 106—109.)

Some time also rich age begins to dote;
See thou, when there thy gain may be the more,
Stay him by the arm whereso he walk or go;
Be near alway, and if he cough too sore,
What he hath spit tread out, and please him so.

Das von Horaz vorgeschlagene Mittel ist jedenfalls sehr gefährlich, und nicht Viele würden wagen, es zu erproben. Wyatt dagegen schildert uns die gemeine Dienstfertigkeit des Schmarotzers, der seinem Gönner das Herannahen des Todes zu verbergen sucht, und das kindische Wesen des alten Mannes, der sich an das entfliehende Leben mit Angst anklammert. [1])

Als aber Bryan schliesslich über diese Reihe seltsamer Vorschläge lachen muss und erwidert:

Wouldst thou, I should, for any loss or gain,
Change that for gold that I have ta'en for best
Next godly things, to have an honest name?

da beendet Wyatt seine Satire mit einigen Versen, die zeigen, welch' hohe Meinung er von dem Charakter seines Freundes hat. Dieser Schluss ist ein wahres Meisterstück, für welches Wyatt kein Vorbild hatte; denn das Ende der Satire des Horaz ist ziemlich kühl:

. . . Sed me
Imperiosa trahit Proserpina: vive valeque!

Wenn wir solche Satiren mit den in früherer Zeit geschriebenen vergleichen, so z. B. mit jenen Skeltons, den allerdings Erasmus „*unum Britannicarum litterarum lumen et decus*“ genannt hat, dessen Ausdrucksweise aber roh, seltsam, wunderlich, oftmals der Sprache des gemeinsten Volkes nachgebildet ist, so werden wir begreifen, warum Warton unseren Dichter den ersten eleganten englischen Satiriker nennt. Ja, Wyatt war so sehr der erste Satiriker, welcher einen edlen, classischen Stil in diese Dichtungsart einführte, dass er sogar von seinen Zeitgenossen gar nicht verstanden worden zu sein scheint; wenigstens sind aus so

[1]) Vergleiche Nott, pag. CXLIV.

Wyatt vielleicht die Psalmen des Dante und des Luigi Alamanni (eines florentinischen Dichters 1495—1556) gekannt haben mag, so fügt er doch auch hinzu, dass seine Paraphrase keine Spur von einer Nachahmung dieser Dichter zeigt. Ich glaube von der Art und Weise der Uebertragung Wyatts durch nichts eine bessere Vorstellung geben zu können, als indem ich die gewöhnliche Prosaübersetzung eines Psalmes den entsprechenden Versen Wyatts voranschicke. Ich wähle zu diesem Zwecke den 130. Psalm „*De profundis clamavi ad te, domine*“ (*Ald. Ed.*, pag. 227; Nott, pag. 134):

Out of the depths I have cried to thee, O Lord; Lord, hear my voice.

From depth of sin, and from a deep despair,
From depth of death, from depth of heart's sorrow,
From this deep cave of darkness deep repair,
Thee have I called, O Lord, to be my borrow.
Thou in my voice, O Lord, perceive and hear
My heart, my hope, my plaint, my overthrow,

Let thine ears be attentive to the voice of my supplication.

My will to rise: and let by grant appear,
That to my voice thine ears do well attend;
No place so far, that to Thee is not near;
No depth so deep, that thou ne mayst extend
Thine ear thereto; hear then my woful plaint:

If thou, O Lord, wilt mark iniquities, Lord, who shall stand it?

For, Lord, if Thou observe what men offend,
And put thy native mercy in restraint;
If just exaction demand recompense;
Who may endure, O Lord? who shall not faint
At such accompt? so dread, not reverence

For with thee there is merciful forgiveness: and by reason of thy law I have waited for thee, O Lord.

Should reign at large. But Thou seekest rather love;
For in thy hand is Mercy's residence;
By hope whereof Thou dost our hearts eke move.
I in the Lord have set my confidence:

My soul hath relied on his word; my soul hath hoped in the Lord.	*My soul such trust doth evermore approve:* *Thy holy word of eterne excellence,* *Thy mercy's promise, that is alway just,* *Have been my stay, my pillar, and defence.* *My soul in God hath more desirous trust,*
From the morning watch even until night, let Israel hope in the Lord,	*Than hath the watchman looking for the day,* *For his relief, to quench of sleep the thrust.* *Let Israel trust unto the Lord alway;*
Because with the Lord there is mercy, and with him plentiful redemption.	*For grace and favour are his property:* *Plenteous ransom shall come with him, I say,*
And he shall redeem Israel from all his iniquities.	*And shall redeem all our iniquity.*

Dr. Nott ist der Ansicht, dass Wyatts Beschäftigung mit den Busspsalmen ein Zeichen der Reue über sein früheres Leben ist. „*The Paraphrase of the Seven Penitential Psalms was written, not as an exercise of his skill as a poet, but to express a Christian's sorrow for the levities and errors of his youth . . . he condemned himself for that fanciful attachment to Anne Boleyn, which, though it had never proceeded to the length of actual criminality, appeared then in its real form as a sort of mental adultery, and a positive dereliction of duty*“ (LXVIII). Trotzdem aber will es mir scheinen, dass der gelehrte Geistliche hier in seinem Eifer, Wyatt so fromm als möglich hinzustellen, etwas zu weit gegangen sei; sagt er ja doch selbst an einer anderen Stelle von der platonischen Liebe, dass „*those attachments were then allowed as innocent, and that they were even admired as*

Bevor wir jedoch zu diesen einzelnen Erörterungen schreiten können, müssen einige Bemerkungen über den Text der Wyatt'schen Gedichte vorausgeschickt werden. Nachdem im December 1549 die Busspsalmen Wyatts gedruckt worden waren, veröffentlichte Tottel zum ersten Male eine grössere Anzahl der weltlichen Gedichte Wyatts in einem am 5. Juni 1557 zu London erschienenen *Miscellany,* betitelt *Songes and Sonnettes by Henry Howard, Earl of Surrey, Sir Thomas Wyatt, the Elder, Nicholas Grimald, and Uncertain Authors.* Dieser älteste Druck liegt mir in den *English Reprints,* besorgt von Edward Arber, London 1870, vor. Die Busspsalmen, sowie eine nicht unbeträchtliche Menge anderer Gedichte sind hier nicht vorhanden. — Von den übrigen Ausgaben der Werke Wyatts hatte ich Gelegenheit zu benützen: *The Works of Henry Howard, Earl of Surrey, and of Sir Thomas Wyatt, the Elder, ed. by* G. F. Nott. D. D. London 1815, vol. II. — *The Aldine Edition of the British Poets: The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt.* London (ohne Datum). Der auf dem Titelblatte nicht genannte Herausgeber ist James Yeowell. — *The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt. With Memoir and Critical Dissertation by the Rev. G. Gilfillan. The text ed. by Ch. Cowden Clarke.* Edinburgh 1861. — Für die Untersuchungen über den Versbau ist jedoch im allgemeinen der Text der *Aldine Edition* zugrunde gelegt worden, so dass alle Citate ohne weitere Bemerkung sich auf diese Ausgabe beziehen. In sehr zahlreichen Fällen aber ist nebstbei noch auf den von Nott gebotenen Text verwiesen worden, wodurch nur angedeutet wird, dass auch nach Notts Lesung die betreffende Eigenthümlichkeit vorliege, mögen auch im übrigen Abweichungen zwischen den beiden Lesarten vorhanden sein. — Dass gerade diese beiden Ausgaben besonders benutzt wurden, sollen die folgenden Seiten zu rechtfertigen suchen.

Unter den vier angegebenen Editionen können wir eine Zweitheilung vornehmen, indem wir der Nott'schen Ausgabe (N.) die Texte gegenüberstellen, welche *Tottel's Miscellany* (T. M.), die *Aldine Edition* (A. E.) und die Edinburger Edition (E. E.) bieten. Der Text, wie er uns in T. M. vor-

liegt, verdient jedenfalls grosse Berücksichtigung wegen des Alters der betreffenden Ausgabe, indem zwischen dem Tode Wyatts (1542) und dem Erscheinen des Bändchens (1557) nur fünfzehn Jahre verflossen waren. Allerdings gibt uns Tottel keinen Aufschluss, woher er den Text seiner Ausgabe nahm. Wenn man aber weiss, dass es noch in viel späterer Zeit (man denke an Shaksperes Sonette), namentlich bei Dichtern von hohem Range, Brauch war, die Gedichte nicht dem Drucke zu übergeben, sondern sie in verschiedenen Manuscripten unter den Freunden cursiren zu lassen, und wenn man überlegt, dass dies auch bei Wyatt der Fall gewesen sein muss, da derselbe ja schon bei Lebzeiten grossen dichterischen Ruhm genoss, obwohl seine Werke nicht im Druck erschienen waren: so wird man kaum irre gehen, wenn man annimmt, dass auch Tottel ein solches Manuscript zu Händen gekommen war, welches er nun für seine Ausgabe verwertete. Aus T. M. sind die daselbst vorhandenen Gedichte nur mit modernisirter Orthographie in die A. E. übergegangen, was man aus einer Vergleichung beider Ausgaben ersieht; denn eine Angabe über die Herkunft der Lesarten findet sich in A. E. leider nicht vor. Fernere Vergleiche aber zeigen uns, dass die in T. M. nicht vorhandenen Gedichte genau der Nott'schen Ausgabe entnommen wurden, wovon jedoch die Psalmen auszunehmen sind. Woher Yeowell den Text für diese nahm, ist mir unbekannt geblieben; ich kann nur vermuthen, dass ihm vielleicht der älteste Druck derselben (1549) zu Gebote gestanden habe. — Auch in E. E. findet sich nicht das geringste Wort über die Herkunft des von Cowden Clarke gegebenen Textes. Ich habe namentlich die in T. M. nicht vorhandenen Busspsalmen dieser E. E. mit A. E. verglichen und dabei gefunden, dass diese beiden Ausgaben in den weitaus häufigsten Fällen übereinstimmen, und dass nur in seltenen Fällen E. E. der Nott'schen Lesung folgt. — Aus dem Gesagten ergibt sich, dass wir A. E. als Repräsentant dieser Gruppe von Ausgaben betrachten können, da einerseits T. M. in ihr aufgeht, andererseits E. E. gewöhnlich mit ihr übereinstimmt.

Von den Lesungen in A. E. weicht die Ausgabe Notts in unglaublich vielen Fällen ab. Da Notts Werk nur ungemein schwer zugänglich ist, dürfte es nicht unnütz sein, darüber etwas ausführlicher zu sprechen. Nott theilt die Gedichte Wyatts nach zwei Manuscripten mit, während er dessen Briefe und Staatscorrespondenz verschiedenen anderen Handschriften entnimmt. Als das wichtigere von den beiden erachtet er das ihm von Dr. Harington zur Verfügung gestellte Foliomanuscript von 270 Seiten, von denen jedoch einige weggerissen oder verstümmelt sind. Es war dieses Wyatts eigenes Manuscript. Der erste Theil bis pag. 121 ist von einem Amanuensis geschrieben mit zahlreichen Abänderungen von Wyatts Hand; der folgende Theil bis pag. 207 zeigt fast ausschliesslich Wyatts eigene Handschrift. Die Gedichte dieses Theiles, worunter sich auch die Psalmen befinden, sind sorglos geschrieben und tragen zahlreiche Radirungen und Aenderungen, „was beweist (sagt Nott, pag. II), dass Wyatt dieses Buch späterhin nur für die rohen Entwürfe seiner Compositionen benutzte". Dieses Manuscript kam früh in den Besitz der Familie Harington und wurde von einem Mitgliede derselben, einem Richter und grossen Sparmeister, zur Aufzeichnung von Familieneinnahmen, Auszügen aus Reden, Notizen über Gerichtssitzungen etc. verwendet, wobei er ganz unbarmherzig über die Gedichte Wyatts hinwegschrieb, ja in vielen Fällen ganze Zeilen ausstrich, damit sie ihn nicht störten. Nur dem Zufalle, dass Wyatts Tinte besser war als jene Mr. Haringtons, ist es zu danken, dass man noch jetzt die ursprüngliche Schrift wahrnehmen kann. In einem solchen Zustande befindet sich das Harington-Manuscript Nr. I, wie es Nott nennt. — Das zweite von Nott benutzte Manuscript ist in der Bibliothek des Herzogs von Devonshire enthalten; es besteht aus 225 Seiten und ist mit beträchtlicher Sorgfalt und Reinlichkeit geschrieben. Doch hält Nott die Autorität dieses Manuscripts in Betreff der Festsetzung des Textes für weit geringer; immerhin aber ist es sehr wertvoll, da viele anderswo nicht vorhandene Gedichte darin enthalten sind. (Diese sind bei Nott pag. 205 bis 264, in A. E. pag. 96—148 gedruckt.) Natürlich kommt

Nott auch auf T. M. zu sprechen; was er darüber sagt, will ich wörtlich anführen: „*We may safely conclude, that the text of Wyatt's, and no doubt of Surrey's poems also, as given by Tottel, cannot be considered correct and genuine. In addition to the injury it has sustained from the carelessness of the copyist, it has suffered evidently from the mistaken zeal of the Editor, who in a large number of passages has introduced arbitrary corrections of his own, when he thought he could either improve the versification of an unharmonious line, or elucidate the meaning of an obscure one*" (pag. VI).

Dieses ist der Inhalt der Vorrede des Nott'schen Werkes, soweit sie für die Feststellung des richtigen Textes von Wyatts Gedichten in Betracht kommt. Auffallend ist nur, dass Nott, obgleich er verspricht, die benutzten Manuscripte genau zu beschreiben, und daraufhin nur die beiden soeben besprochenen als Grundlage für Wyatts Gedichte erwähnt, doch nicht allein dem Dr. Harington für die ihm gestattete Benutzung *of his invaluable MSS* (also Plural) dankt, sondern auch in häufigen Fällen in seinen *Notes* ein Harington-Manuscript Nr. II anführt, dessen in der Vorrede keine Erwähnung geschehen ist. Dieses Manuscript wird sogar von Nott mit T. M. in Verbindung gebracht; er sagt nämlich in der Note zu dem Sonette „*There was never file half so well filed*": „*From the Harington MS* Nr. I, pag. 24. *It occurs also in the Harington MS* Nr. II, fol. 62 *and again at* pag. 65. *The copy at* fol. 65 *agrees exactly with that of MS* Nr. I, *the copy at* fol. 62 *agrees without any variation with Tottel's edition*" (pag. 537). Da ich aus Notts Wyatt-Ausgabe selbst keine Aufklärung erlangte, glaubte ich eine solche vielleicht in einer Recension dieses Werkes zu finden, welche in der *Edinburgh Review* vol. XXVII, December 1816, pag. 390 enthalten ist. Allein vergebens. Der ungenannte Kritiker beschäftigt sich nur mit dem ersten, Surrey gewidmeten Theile, dem er kein besonderes Lob spendet; den zweiten Theil fertigt er mit folgenden Worten ab: „*With respect to the other quarto, containing the works of Sir Th. Wyatt, the case is very different; and unfortunately, the credit which Dr. Nott might have procured, as an unostentatious enthusiast for*

great genius, on the strength of his first volume, he is in danger of losing from the unwarrantable zeal for proportion which he has exhibited in his second. There is this plain reason why the two quartos should not at all have resembled each other in size; — the merits of the authors being quite disproportionate. Sir Th. Wyatt was a man of wit, a shrewd observer, a subtle politician; but, in no true sense of the word, was he a poet; and as our object, and indeed the ostensible object of Dr. Nott's work is to consider poets and poetry, we shall here take leave of him at once." Beim rechten Lichte betrachtet aber dient dieses ungerechte Verdammungsurtheil wohl nur dazu, dem Kritiker einen Vorwand zu liefern, um sich der ihm unangenehmen Aufgabe einer Besprechung zu entziehen.

Die Nott'sche Ausgabe und A. E. stehen einander also gegenüber. Für die Glaubwürdigkeit sowohl der einen als der andern Ausgabe sprechen mancherlei Gründe; für A. E. die weit fliessendere Lesung der Verse, für N. die Benützung von Handschriften, sowie die Richtigstellung dreier von A. E. nach Tottels Vorbild nicht verstandener Strophenformen.[1]) Da aber die Frage nach dem richtigen Texte Wyatts wohl erst nach Einsicht in die Manuscripte einer endgiltigen Lösung zugeführt werden kann, so habe ich für diese Abhandlung A. E. als am leichtesten zugänglich für gewöhnlich citirt, in sehr vielen Fällen aber auch auf die theure und seltene Ausgabe Notts Bezug genommen.

Zur vorläufigen genaueren Charakteristik der beiden hauptsächlichsten Textrecensionen, wie sie uns durch den Druck bekannt geworden sind, mögen inzwischen folgende Ausführungen dienen, in denen wir in Bezug auf jede von beiden die Gründe für und wider ausführlich angeben und mit denjenigen zu Gunsten der A. E. beginnen wollen.

Die Gründe, welche dieser Publication den Vorzug einzuräumen vermöchten, sind vorwiegend metrischer, daher meist subjectiver Art. Es ist durch solche Stellen, in welchen sämmtliche Ausgaben übereinstimmen, zwar erwiesen, dass

[1]) Vgl. Strophenbau, Das Rondeau.

viele Verse Wyatts durch Anwendung verschiedener Freiheiten ziemlich ungelenk erscheinen. Allein ist es möglich zu glauben, dass ein Dichter von Wyatts Ruf in so ungemein grosser Zahl Verse, welche alle möglichen Freiheiten aufweisen, ja bisweilen einen wahrhaft ungeheuerlichen Bau zeigen, stehen gelassen habe, wie dieses nach Notts Ausgabe der Fall wäre?! Verse überdies, die oftmals durch die geringste Veränderung, durch die Hinzufügung eines Wörtchens oder durch die Streichung eines solchen, ja sogar durch einfache Versetzung der schon vorhandenen Wörter sei es vollkommen richtig, sei es bedeutend besser geworden wären, wie uns die entsprechenden Lesarten von A. E., also auch von T. M. zeigen. Kann man sich mit Nott der Ansicht zuneigen, dass ein Dichter wie Wyatt seine Verse in einer oftmals dem rhythmischen Gefühle Hohn sprechenden Form für würdig erachtet habe, ihren Lauf unter der vornehmsten Gesellschaft anzutreten, während schon fünfzehn Jahre nachher ein gewöhnlicher Buchhändler dieselben Verse so dürftig fand, dass er sie nicht in unveränderter Gestalt, sondern nur überarbeitet und überpolirt in seinen Band vermischter Gedichte aufnahm?! Kann man annehmen, dass ein Mann von Wyatts Geist, der Petrarca studirt hatte, nicht selbst auf jene kleinen Auskunftsmittel zur Verbesserung seiner Verse verfallen sei, die nachher einem Buchhändler eingefallen sein sollen?! Solche Ueberlegungen führen unbedingt zur Ansicht, dass die in T. M. und A. E. in fliessenderer Gestalt vorhandenen Verse ihre Verbesserung von Seiten des Dichters selbst, nicht aber von Seiten des ersten Herausgebers erfahren haben. Dass aber in T. M. und A. E. sich in der That fliessendere Verse finden und diese durch die oben angegebenen leichten Veränderungen aus dem Texte von N. entstanden sein können, muss nun durch eine grössere Anzahl von Citaten bewiesen werden, wobei ich sogleich erwähne, dass die in Betracht kommenden Verse fast ausschliesslich Fünftakter sind.

Die richtige Scansion des Verses konnte auf verschiedene Weise erzielt werden. Am einfachsten und leichtesten ist eine solche Verbesserung, wenn es zur Erlangung eines richtigen Verses genügt, den Platz der schon vorhandenen

Wörter zu vertauschen. Gerade solche Fälle können als besonders beweisend erachtet werden dafür, dass nicht Tottel, sondern Wyatt selbst schon eine Aenderung vornahm, da es in der That merkwürdig hätte zugehen müssen, wenn der Dichter bei abermaliger Durchsicht seiner Verse hier nicht selbst geändert hätte; Beispiele gewähren: *Such vírtues hé lēarnĕd in mý great schóol | Whereóf he répēntĕth, the ignorant fóol* (N. 54) *[Such vírtues léarned hé in my great school | Whereóf repénteth now the ignorant fool* (152; T. 49)*]; I nóurish á sērpĕnt ūndĕr my wíng* (N. 54) *[A sérpent nóurish I ūndĕr my wíng* (152; T. 49)*]; Remémbrance só fōllóweth me óf that fáce* (N. 8) *[So fólloweth mé remémbrance of that face* (8; T. 38)*]; Withóut regárd that dóth ĭnwárd resórt* (N. 87) *[Withóut regárd that ínward dóth resórt* (190; T. 88)*]; Clínking of fétters súch mūsĭc would cráve* (N. 72) *[Cl. of f. wóuld such músic crave* (174; T. 82)*]; The Thames shall rĕtūrn back into his fountain* (N. 12) *[The Thámes shall báck retúrn i. h. f.* (12; T. 68)*]; And nów I fóllow thĕ cōals thát be quént* (N. 69) *[And nów the cóals I fóllow thát be quent* (171; T. 54)*]; Rain, wínd, or wéather, Í jūdge bý mine eárs* (N. 72) *[R., w., or w., júdge I by m. e.* (174; T. 82)*]; Perdie! there is no man | Íf he névĕr săw síght* (N. 31) *[If hé saw néver sight* (39; T. 50)*]*.

In vielen Fällen wird das richtige Versmass hergestellt durch Ansetzung eines Präfixes, durch Gebrauch oder Wiederholung einer Präposition oder des Artikels, durch Wiederholung des Subjects in Gestalt eines persönlichen Pronomens, durch Anwendung des Hilfsverbs *to do* oder eines anderen Tempus, durch Verstärkung der Conjunction mit *that,* durch Einschiebung von Ausrufen etc. Auf diese Weise kann das Fehlen des Auftaktes oder das noch viel unschönere Fehlen einer Senkung im Innern vermieden werden. So sehen wir Anwendung von Präfixen: *Aföre this bréast fráughted wíth diséase* (N. 106) *[yfraughted* (206)*]; Wás I néver yét of yóur lōve grieved* (N. 2) *[Yet wás I néver óf your lóve aggrieved* (2; T. 33)*]; Bút not tó be paíyed ūndĕr this fáshion | Now sínce in thée ís none óther réason* (N. 15) *[And nót to bé repáied āftĕr this fáshion | Now sínce in thée there ís none óther réason* (16; T. 71)]. — Eine

Präposition wird angewendet oder wiederholt: *Sérjeant with máce, hálbert, swórd, nor knífe* (N. 84) *[—, with halbert, —* (189; T. 87)*]; To séek grápes upón brámbles or bríers* (85) *[To séek for grápes on brámbles ór on bríers* (189; T. 87)*]; And fór my pláintful síghs, ánd my dréad* (N. 128) *[— and fór my dréad* (223)*]*. — Das Subject wird als Pronomen wiederholt: *Right át her éase, and líttle thée dréadeth* (N. 18) *[— and líttle thée she dréadeth* (23; T. 53)*]; Anóther kíss shall háve my lífe énded* (N. 66) *[— my lífe it sháll have énded* (167; T. 41)*]; Stínk and close áir, awáy my lífe wéars* (72) *[— it wears* (174; T. 82)*]*. — Anwendung des Hilfsverbs *to do* oder eines anderen Tempus: *And ónly mý lóok decláreth my héart* (N. 8) *[And ónly dóth my lóok decláre my héart* (9; T. 38)*]; Shamed bé they áll thát so lié in wáit* (110) *[—, that só do líe in wáit* (209)*]; To stíng that héart thát would háve my pláce* (N. 67) *[— that wóuld have hád my pláce* (167; T. 42)*]; For hé that bĕlĭēvĕth bēaring in hánd* (N. 15) *[For hé that doth belíeve* — (16; T. 71)*]; Though thóu me sét fór a wónder* (N. 30) *[Though thóu hast sét me fór* — (38)*]*. — Die Conjunction wird durch *that* verstärkt: *Might néver pierce; ánd if mórtal práyer* (N. 19) *[— and íf that* — (24; T. 73)*]*. — Verschiedene Wörter, namentlich Interjectionen, werden eingeschoben, manche Wörter in erweiterter Form angewendet: *But réason háth át my fólly smíled* (N. 2) *[But réason, ló, hath* — (2; T. 34)*]; Líke to thése unméasuráble móuntains* (N. 13) *[Like únto* — (15; T. 70)*]; Whose fláme increáseth fróm móre to móre* (70) *[— increáseth aýe from* — (171; T. 54)*]; I ám in hóld; íf thy píty móveth* (N. 18) *[—, but íf* — (23; T. 53)*]; He dámneth his déed and fíndeth pláin* (N. 132) *[— this his déed* — (226)*]; Where íf thou líst, my Póynz fór to cóme* (90) *[— my ówn John Póins to cóme* (193; T. 90)*]; And whére he róse, the sún shall táke lódging* (N. 12) *[— his lódging* (13; T. 68)*]; To thée disdaínful, hér lífe she léadeth* (N. 18) *[— áll her lífe* — (23; T. 53)*]; In héaven be héard, at léast Í desíre* (19) *[— at léast yet Í desíre* (24; T. 73). *From únder the stáll, withóut lánds or fées* (N. 92) *[— withóuten* — (195; T. 92)*]*.

In den soeben aufgezählten Beispielen wurde der Text durch Hinzufügung einer Silbe gebessert; in vielen Fällen

muss eine Silbe gestrichen werden, oder es ist bisweilen nöthig, eine Silbe zu streichen und eine andere hinzuzufügen. Der Artikel ist weggelassen: *By séa, by lánd, ŏf thĕ délicátes the móst* (N. 83) *[— of délicátes* — (187; T. 85)*]; But sínce it pléase thee tó fēign á defáult* (N. 15) *[— pléaseth thée to féign defáult* (16; T. 71)*]; And móre than thé hālf ís run óf my cóurse* (N. 13) *[While móre than hálf is rún now óf* — (14; T. 69)*]*. — Präpositionen und Conjunctionen werden vereinfacht: *That God's goodness woŭld wĭthín my song entreat* (126) *[— would ín my* — (221)*]; Ĭt ís for becáuse I háve no óther wáy* (N. 7) *[It ís because* — (7; T. 37)*]; Ere thát Ĭ ĭn thís find péace or quíetnéss* (N. 12) *[Ere Í* — (13; T. 68)*]*. — Das Hilfsverb *to do* wird ausgelassen oder das Tempus des Verbs wird verändert: *And wéen to pláy in ít; ăs thĕy dó preténd* (N. 8) *[— as théy preténd* (8; T. 38)*]; Certes! só do Í, whĭch dŏ séek to bríng abóut* (N. 47) *[Lo! só do Í which séek* — (54; T. 225)*]; The cáuse why thát hōmewárd I dó me dráw* (N. 87) *[The cáuses whý that hómeward Í me dráw* (190; T. 88)*]; Becáuse Ĭ hăve thée still képt fro líes and bláme* (N. 8) *[Becáuse I stíll kept thée from* — (8; T. 38)*]*. — Es sei noch eine Anzahl anderer Verse namhaft gemacht, bei welchen die Veränderungen in verschiedener Weise erfolgen: *For smáll pléasure múch páin to súffer* (N. 47) *[Small ís the pléasure, whére much páin we súffer* (55; T. 225)*]; But tó presérve it wás to thée táken | I sérved thée, nót to bé forsáken, | But thát I shóuld bé rewárded agáin* (N. 15) *[But tó presérve, lo, ít to thée was táken | I sérved thee nót that Í should bé forsáken | But thát I shóuld recéive rewárd agáin* (16; T. 71)*]; Ĭ dĕsíre to pĕrĭsh ănd yét I ásk héalth* (N. 9) *[I wísh to pérish, yét I ásk for héalth* (9; T. 39)*]; Wherebý the wrétch doth tó the shádŏw rèsórt* (N. 108) *[— sháde* — (207)*]*. — Zum Schlusse führe ich noch folgende Verse an: *But in his heart he turneth and praiseth | Each word that erst his lips might forth afford. | He points, he pauseth, he wonders, he poizeth | The Mercy . . .* (N. 126) *[*A. E. (221) statt *praiseth: paiseth;* statt *poizeth: praiseth]*. Ich wäre hier geneigt an einen Druckfehler in N. zu denken, doch scheint das Citat in den Anmerkungen (pag. 569) dagegen zu sprechen.

Sollte man nach den vorhergegangenen Erörterungen sich der Ansicht zuneigen, dass die Verbesserungen sehr wohl vom Dichter selbst herrühren können, dann entsteht die Frage, welche Meinung wir uns über die von Nott benutzten Manuscripte, sowie über die von T. M. und A. E. gebotenen Lesarten bilden sollen. Immer unter obiger Voraussetzung möchte ich folgende Conjectur aufzustellen wagen: Wenn schon Nott (pag. II) selbst von einem Theile des Harington-Manuscriptes sagt: *All those pieces are written carelessly and have frequent erasures and alterations; which prove that Wyatt made use of the book latterly for the rough draughts only of his compositions,* so liegt die Vermuthung nicht ferne, dass das Notts Ausgabe hauptsächlich zu Grunde liegende Manuscript (dem Devonshire-Manuscript rechnet Nott für die Feststellung des Textes nicht dieselbe Bedeutung zu) nur ein Brouillon war, das überdies noch durch die wenig liebevolle Behandlung eines früheren Besitzers an vielen Punkten entstellt worden ist. In diesem Manuscripte nun mag Wyatt seine Gedichte entworfen, sie auch gefeilt und theilweise verbessert haben, schliesslich aber, bevor er sie den Händen seiner Freunde anvertraute, wird er sie gewiss noch umgearbeitet haben und in ein anderes Manuscript haben eintragen lassen. Ein Manuscript, das nach solcher Ueberarbeitung Wyatts Hand verliess, könnte jenes gewesen sein, das vielleicht T. M. zu Grunde liegt, wobei dann Tottel einfach den vorliegenden Wortlaut wiederzugeben brauchte. Ob Yeowell und Cowden Clarke von denselben Gründen, wie ich sie darzulegen versuchte, geleitet wurden, als sie das beiden wohl bekannte Werk Dr. Notts nicht einfach abdruckten, sondern lieber auf ältere Quellen, speciell auf T. M., zurückgingen, ist mir unbekannt; dass sie aber so verfuhren, beweist zur Genüge, dass auch sie ihre Zweifel in Betreff der Glaubwürdigkeit der von Nott benutzten Handschriften hatten.[1]) —

[1]) Während des Druckes erlangte ich noch in eine andere Wyatt-Ausgabe Einblick, Poetical Works of Sir Thomas Wyatt ed. by Robert Bell, London 1854, und fand, dass auch der hier gegebene Text mit T. M. und A. E. übereinstimmt. Der Herausgeber führt pag. 80 Anm. ausdrücklich den fliessenderen Versbau in T. M. als den Grund an, warum

Dieses sind die Gründe, welche uns bewegen könnten, der A. E. den Vorzug vor N. einzuräumen.

Doch auch jene Erwägungen, welche uns zur Meinung führen können, dass der von Nott gebotene Text der allein richtige sei, sind sehr gewichtiger, ja oft ausserordentlich schwer wiegender Natur. Am meisten spricht für Nott, wie wir dies schon hervorgehoben haben, dass er auf Handschriften als auf seine Quellen hinweisen kann. Ausser diesem Umstande gibt es noch drei Punkte, welche sehr bedeutend für die Glaubwürdigkeit seiner Ausgabe zeugen. Zwei derselben betreffen den Strophenbau. Während nämlich T. M. und A. E. drei im Harington-Manuscript als Rondeaux aufgezeichnete Gedichte in der Form einer Art Sonett wiedergeben und ferner in zwei Sonetten andere, bei Wyatt sonst nicht gebräuchliche Reimstellungen aufweisen, bietet uns Nott in beiden Fällen nach dem Harington-Manuscript die allein richtige Lesart. Da diese beiden hochwichtigen Beweisgründe ganz in das Gebiet des Strophenbaues fallen, muss ich mich hier begnügen, auf die dort gegebenen Erörterungen zu verweisen. — Der dritte Umstand, welcher geeignet ist, das Ansehen von N. zu erhöhen, liegt in einigen von Nott gebotenen, dem Sinne nach angemesseneren Lesarten gegenüber dem Texte von T. M. und A. E., häufig auch von E. E.[1]) Einige wenige Beispiele mögen angeführt werden, in denen meines Erachtens der Nott'schen Lesung der Vorzug einzuräumen ist: *Of deadly noise hear I the fearful thunder* (3; T. 35; E. E. 3) gibt kaum einen guten Sinn im Zusammenhange des Gedichtes; weit wirksamer ist: *Of deadly „Nay", hear I the fearful thunder* (N. 3). — *I hate and envy them beyond all measure* (14; T. 69; E. 11) ist zwar ein besserer Vers, enthält aber einen schlechteren Sinn als *(I.....) Envy the dead beyond all measure* (N. 12), welche Lesart auch durch die entsprechenden Verse Petrarcas gestützt wird: . . . *ch'io porto alcuna volta | Invidia a quei che son*

---

er T. M. den Vorzug vor N. und den Manuscripten einräumt: *The general superiority of Tottel's edition consists in the presentation of a more perfect metre; and it is on that account principally followed throughout.*

[1]) Und von Bells Ausgabe.

su l'altra riva. — If you it (= my heart) chase, that it in you can find, | In this exile, no manner of comfort (14; T. 69; E. 12), wogegen Nott gedankenvoller: *If I then it chase, nor it in you can find . . .* (N. 13), was auch durch das Petrarca'sche *Or, s' io lo scaccio, ed e' non trova in voi* bestätigt wird. — *My word, nor I, shall not be variable, | But always one; your own both firm and stable* (7; T. 37; E. 6); dagegen Nott besser: *My word, nor I, shall never be variable | But always as your own both firm and stable* (N. 7). — *Thus in this trust as yet it hath my life sustained* (154; T. 73; E. 145); dagegen: *This is the trust that yet hath my life sustained* (N. 56). — Dass Tottel in den beiden folgenden Stellen eine Veränderung des Textes vornahm, wird man ihm nicht verargen, wenn man bedenkt, dass sein Bändchen zur Zeit der blutigen katholischen Maria erschien:

Nor I am not, where truth is given in prey
For money, poison, and treason; of some
A common practise, used night and day (193; T. 90).
Nor I am not, where Christ is given in prey
For money, poison, and trahison, at Rome
A common practise used night and day (N. 90; E. 177).
So sacks of dirt be filled. The neat courtier
So serves for less than do these fatted swine (195; T. 91).
So sacks of dirt be fill'd up in the cloister,
That serve for less than do these fatted swine (N. 91; E. 178).

Nachdem die Gründe für die Glaubwürdigkeit einerseits von A. E. (resp. T. M.), andererseits von N. ausführlich dargelegt worden sind, entsteht die Frage, welchen Gründen wir das Uebergewicht zuerkennen sollen. Darüber eine Entscheidung zu fällen, muss jedoch wohl bis nach einem genauen Studium der Manuscripte hinausgeschoben werden.

I. Versrhythmus.

Bevor ich den Rhythmus der verschiedenen Versarten zur Darstellung bringe, erachte ich es für meine Pflicht, wenn auch in aller Kürze, die Grundsätze anzugeben, welche

mich beim Studium der Verse Wyatts geleitet haben, da diese Principien nicht allein für den gegenwärtigen Abschnitt, sondern auch für die folgenden, namentlich für jenen über Wortbetonung, von hervorragender Bedeutung sind. Dr. Arnold Schröer legt in seiner Abhandlung „Anfänge des Blankverses" (Anglia IV) seinen Untersuchungen streng jambischen Rhythmus schematisch zu Grunde und beurtheilt von diesem Standpunkte aus die einzelnen Widersprüche (a. a. O. pag. 21), kommt aber dadurch zu mancherlei Unzukömmlichkeiten, namentlich was Wortbetonung anbelangt; so liest er beispielsweise in consequenter Befolgung seines Grundsatzes: *By oúr sponsáls and márriáge begún* (pag. 15); *Of hís paránts befóre their fáce fell dówn* (pag. 16); *Void óf dangérs advísedly háth his hóme* (pag. 16), anstatt im ersten Falle eine Zerdehnung von *our* sammt epischer Cäsur nach *spónsals,* in den beiden anderen aber fehlenden Auftakt anzunehmen. Um Aehnliches zu vermeiden, habe ich zwar die bei jeder Versgattung gegebene Definition als den Massstab der Beurtheilung der einzelnen Verse angesehen, habe mich aber bemüht, dem Belieben des Dichters, sowie der natürlichen Wortbetonung mich so viel als möglich anzuschmiegen, indem ich bald diese, bald jene der aus den früheren Perioden bekannten Licenzen constatirte. Dadurch, dass ich auf diese Weise Wyatt, um mich so auszudrücken, eine wohlwollende Gesinnung entgegenbrachte, hoffe ich den Intentionen des Dichters und mithin auch der Wirklichkeit nahe gekommen zu sein.

A. Alexandriner und dreitaktige Verse.

Der Alexandriner, der als die aus der Wiederholung einer katalektischen oder brachykatalektischen jambischen Tetrapodie bestehende Periode definirt werden kann, findet sich bei Wyatt nur ungemein selten vor. Wir begegnen diesem Verse nur in zwei Gedichten: *Complaint of the Absence of his Love* (154; N. 56) und *The Song of Iopas* (159; N. 60), und auch hier nicht als einzigem Bestandtheile, sondern in regelmässiger Abwechslung mit einem darauf fol-

genden Septenar, so dass jenes Metrum vorliegt, welches man unter dem sonderbaren Namen *the poulter's measure* kennt. Verhältnismässig viel häufiger kommt die Fortbildung des Alexandriners vor, der dreitaktige Vers, der durch die Auflösung der alexandrinischen Langzeile in ihre beiden Hälften entstanden ist. So lange wir es nur mit solchen Gedichten zu thun hätten wie pag. 39, 40, 65, 182, könnten wir noch ganz gut auch dafür den Namen Alexandriner beibehalten und müssten nur hinzufügen, dass nicht allein die zweiten Halbverse von je zwei alexandrinischen Langzeilen, sondern auch die ersten Halbverse durch den Reim verbunden sind, so dass wir diese Alexandriner mit dem Namen *versus interlaqueati* bezeichnen würden. Allein der Umstand, dass die doppelte Anzahl von Gedichten (pag. 41, 48, 82, 83, 84, 108, 117, 128) dreitaktige Verse in verwickelterer Reimstellung und zum Theil in ungerader Anzahl auftretend zeigt, sowie dass dreitaktige Verse nicht selten mit anderen kürzeren Versarten vereinigt sind (pag. 67, 81, 90, 92 [nebst Zweitaktern]; pag. 72 [nebst Zwei- und Viertaktern]; pag. 85 [wo die Dreitakter nur den Refrain bilden] u. s. w.): dieser Umstand lässt es als geeignet erscheinen, von der Bezeichnung Alexandriner auch für die ersteren Verse abzusehen und sie sämmtlich unter dem Namen dreitaktige Verse zusammenzufassen. Da sie aber ihrer Entstehung nach so innig mit den Alexandrinern zusammenhängen, soll sich ihre Betrachtung sogleich an jene der alexandrinischen Langzeile anschliessen.

Schon aus der gegebenen Definition des englischen Alexandriners geht hervor, dass derselbe vom Standpunkte der Cäsur aus betrachtet in vierfacher Gestalt auftreten konnte. Sind beide mit einander vereinigte Reihen brachykatalektische, jambische Tetrapodien (⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ –), so ergibt sich daraus ein Alexandriner mit männlicher Cäsur und männlichem Versausgange; ist die erste Reihe brachykatalektisch, die zweite aber katalektisch (⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑), so erhalten wir einen Alexandriner mit männlicher Cäsur und weiblichem Ausgange; bei der entgegengesetzten Annahme (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ | ⏑ – ⏑ – ⏑ –) entsteht ein Alexandriner mit weiblicher Cäsur.

Cäsur und männlichem Schlusse; sind schliesslich beide Reihen katalektisch (⏑–⏑–⏑–⏑|⏑–⏑–⏑–⏑), so hat der so entstandene Alexandriner weibliche Cäsur und weiblichen Ausgang. In demselben Masse, in welchem sich die früher so volle englische Sprache allmälig abschleifte, in demselben Masse nahm begreiflicher Weise auch die Zahl der weiblichen Versausgänge und weiblichen Cäsuren ab. Wyatt bietet daher nur sehr spärliche Beispiele für klingenden Ausgang, sei es vor der Pause, sei es am Versschlusse; am frühesten noch im letzteren Falle. Darnach ergibt sich, dass bei ihm Verse mit männlicher Cäsur und ebensolchem Ausgange die ungeheuer überwiegende Mehrzahl bilden werden: *So féeble ís the thréad | that dóth the búrden stáy* (154. 1). Weitere Belege dafür anzuführen wäre unnöthig. Der zweite Fall (männliche Cäsur, weiblicher Ausgang) findet sich nur dreimal in unzweifelhafter Weise: *Or, who can tell thy lóss | if thou mayst once recóvĕr* (154. 11); *As doth th'accumbred sprite | the thoughtful throes discover* (156. 16); *In like space doth perform that course, that did the other* (162. 13). In einigen Fällen kann man zweifelhaft sein, da sich im Versausgange die bald einsilbig, bald zweisilbig behandelten Wörter *heaven* und *seven* finden: *And it is called by name | the first and moving heaven* (160. 4); auch 161. 12; 163. 2; 163. 12. Für die beiden anderen Möglichkeiten lässt sich dagegen nur je ein Beispiel anführen: *And yet there is anóthĕr | between those heavens twó* (161. 14); und *Which bý imáginátĭon | drawen from the one to t'óthĕr* (160. 14). — Da der Alexandriner durch die Verbindung zweier Reihen entsteht, muss in der Regel eine Cäsur nach dem dritten Fusse sich einfinden. Diese Regel ist auch zu allen Zeiten als Gesetz festgehalten worden; nichtsdestoweniger hat man sich im Laufe der Zeit gestattet, hin und wieder die Cäsur nach dem dritten Takte zu verwischen, sei es, dass der Vers überhaupt keine stark fühlbare Cäsur besitzt, sei es, dass ein starker Einschnitt an einer andern Stelle eintritt, so dass nach dem dritten Takte entweder eine zweite schwache oder auch gar keine Cäsur vorkommt. Wenn auch nicht häufig, hat sich doch auch Wyatt diese Freiheit zu Nutzen gemacht. Sehr selten

findet sich gar keine deutliche Pause, wie etwa *That when I think upon the distance and the space* (155. 8). Etwas öfter kommt eine Cäsur an anderer Stelle, und zwar gewöhnlich nach dem zweiten Takte vor. So: *The time doth fleet,* | *and I see how the hours do bend* (154. 15); *That same, quod he,* | *that we the World do call and name* (159. 10); *Thus of that hope,* | *that doth my life something sustain* (155. 12); auch 155. 4; 157. 15; 163. 6. Durch Enjambement veranlasst ist diese Cäsur in: *(I must complain these hands, these arms that firmly do embrace) Me from myself,* | *and rule the stern of my poor life* (158. 9). Bisweilen ist die Cäsur erst nach dem vierten Takte anzunehmen: *Wherefore I shall return to them,* | *as well or spring* (157. 11); *In like space doth perform that course,* | *that did the other* (162. 13); auch 162. 17. Zwei sehr schwache Cäsuren kann man annehmen in: *Westward the sun* | *from out the east* | *scant shews his light* (155. 2).

Taktumstellung.

Bisher beschäftigte uns nur die Cäsur; wenden wir nun unser Augenmerk dem eigentlichen Versrhythmus zu, dessen grosse Regelmässigkeit schon jetzt constatirt werden mag. Hier drängt sich zunächst die Frage auf, ob auch Wyatt von der, wenn geschickt gehandhabt, oft ungemein belebend wirkenden Freiheit der Einmischung von Trochäen in den jambischen Rhythmus Gebrauch machte. Die Frage muss bejahend beantwortet werden, wenn auch in den nicht umfangreichen zwei Gedichten nur äusserst wenige solche Fälle sich nachweisen lassen. Im Allgemeinen finden sich trochäische Versfüsse am häufigsten zu Anfang einer Halbzeile, weil ja nach jeder Pause der Rhythmus von Neuem beginnt und somit durch das Eintreten eines Trochäus statt eines Jambus nicht gestört wird. Als Urheber dieser Taktumstellungen sind der Wortaccent oder der auf einem Worte ruhende rhetorische Nachdruck namhaft zu machen. Ich kann nur ungefähr fünf Fälle von Taktumstellung an erster Stelle anführen, von denen die beiden ersten durch Wortbetonung, die drei letzten durch rhetorischen Nachdruck bewirkt sind: *Wéstwărd thĕ sún from out the east scant shews his light* (155. 2); *But they been uncorrupt,* | *símplĕ ănd púre unmixt* (161. 4); *Súch ĭs thĕ sórt of hope the less for more desire*

(158. 17); *Thús of that hópe, that doth my life something sustain* (155. 12); *The seventh heaven or the shell | néxt to the stárry sky* (161. 16). Vielleicht könnte noch ein oder das andere Beispiel von rhetorischer Taktumstellung namhaft gemacht werden, da ja der persönlichen Auffassung des Recitators hier viel Spielraum gelassen ist. — Ein Trochäus im Innern stört den Rhythmus und erzeugt somit eine Härte. Beim Alexandriner konnte kein Beispiel davon entdeckt werden. — Bei Besprechung eingemengter trochäischer Versfüsse muss noch eines Falles Erwähnung geschehen, bei welchem Taktumstellung angenommen werden kann, der aber auch eine andere Deutung zulässt. Beginnt der Vers mit einem trochäischen Takte, auf welchen wieder ein Trochäus folgt, und stellt sich erst dann der jambische Rhythmus ein (also $-\breve{}-\breve{}\breve{}-$), so sind der Erklärung zwei Möglichkeiten geboten: entweder handelt es sich um Taktumstellung, die sich erst später ausgleicht (doppelte Taktumstellung), oder eine solche Zeile wird gedeutet als ein Vers mit fehlendem Auftakte und doppelter Senkung im Innern. Die zwei Beispiele mögen hier folgen: *Whích ŏf wátĕr nŏr éarth, of air nor fire have kind* (161. 2); *Another of themselves, | whére their bódĭes bĕ láid* (163. 4).

Behandlung der Senkung.

Während sich ältere Dichter zahlreiche Freiheiten in Bezug auf die Senkungen, besonders in Bezug auf den Auftakt gestatten, indem sie bisweilen einer Senkung gar keine oder auch zwei und selbst mehr Silben entsprechen lassen, finden sich solche Licenzen beim Alexandriner Wyatts nur in überaus geringer Zahl zufolge des Einflusses, den das französische silbenzählende Princip ausübte. Fehlen des Auftaktes im ersten Halbverse kommt nie vor; denn der Vers in A. E.: *Whén Dído féasted the wand'ring Trojan knight* (pag. 159) ist einer der nicht seltenen Druckfehler dieser Ausgabe für: *„When Dído féasted first* . . . (N. 60; T. M. 93). Auch nach der Cäsur fehlt der Auftakt nach A. E. und T. M. nie; nur nach N. in zwei Fällen: *This is the trust that yet, | háth my life sustáined* (N. 56) *[Thus is this trust as yet, | ĭt háth* — (154; T. 73)*]*; *Which by imagination, | drâwen from t'óne to t'other* (N. 61) *[— drăwen fróm the óne to t'óther* (160; T. 94)*]*. Für Fehlen der Senkung lassen

sich gar keine Beispiele beibringen. Doppelter Auftakt kann ebenfalls nicht belegt werden; dagegen erhalten wir ein Beispiel für die Verwendung zweier Senkungen im Zeitmasse einer einzigen im Innern des Verses, ohne dass man den Fall unter die später zu betrachtenden Verschleifungen rechnen könnte, in: *The séventh hēāvēn, ŏr thĕ shéll, next to the starry sky* (161. 16).

Beeinträchtigung der natürlichen Betonung bei einsilbigen Wörtern.

Ueber die Beeinträchtigung der natürlichen Betonung mehrsilbiger Wörter soll ausführlich bei der Wortbetonung gehandelt werden; hier muss nur der Beeinträchtigung der natürlichen Betonung, insofern sie einsilbige Wörter betrifft, gedacht werden. Wie wir bei mehrsilbigen Wörtern eine schwebende Betonung sehen werden, ebenso kann eine solche sich auch bei mehreren aufeinander folgenden einsilbigen Wörtern einstellen, wenn der Hebung des Verses in logischer Beziehung ein unbetontes, der Senkung aber ein betontes Wort entspricht. In diesem Falle ist das germanische Gesetz von der Accentuirung durch das silbenzählende Princip der romanischen Verskunst geschmälert worden. Als Beispiele einer solchen, beim Alexandriner Wyatts allerdings nicht oft vorkommenden Schwäche seien folgende Verse angeführt: *The time doth fleet, and Í see hów the hours do bend* (154. 15); *Of which degrees we make, in thé first móving heaven* (161. 12). Nott scheint auch folgenden Vers silbenzählend zu lesen: *'Tween me, and those shining lights that wonted to clear* (N. 57), welchem ungeheuerlichen Verse der ganz fliessende in T. M. 74 und A. E. 156 gegenübersteht: *'Tween me, and those shene lights that wonted for to clear.*

Noch bleibt die Besprechung des Enjambements übrig, wovon jedoch erst beim Septenar die Rede sein soll.

Dreitaktige Verse.

Die dreitaktigen jambischen Verse werden uns ihrer grossen Regelmässigkeit halber nur kurze Zeit zu beschäftigen brauchen. Wie schon gesagt, sind sie als die Weiterentwicklung der alexandrinischen Langzeile anzusehen, die durch leoninischen oder durch eingeflochtenen Reim in die beiden Reihen, aus denen sie zusammengesetzt ist, sich auflöst. Nachdem die dreitaktigen Verse so entstanden waren, konnte auch eine verwickeltere Reimstellung, sowie Ver-

wendung eines einzigen Dreitakters stattfinden. Darnach ist zu erwarten, dass diese Verse als brachykatalektische oder katalektische jambische Tetrapodien entweder männlichen oder weiblichen Versausgang zeigen. Sahen wir aber schon bei der Langzeile wenig Beispiele von klingendem Ende, so verringert sich ihre Zahl beim Dreitakter noch mehr. Ich kann nur vier unbestrittene Fälle citiren: *For Léah cáred I néver; ‖ Within my héart for éver* (50 2/4); *Prate, and paint, and spáre not. ‖ And though ye swear it wére not* (101); *Pátience át my pléasure ‖ When yóurs háth no méasure* (82 17/18); *To suffer pain and sórrow ‖ He laid his faith to bórrow* (103 2/4). Nicht sicher sind die Verse pag. 49 29/31 *(hire : liar)*, da man ebenso gut *liar* zu einem einsilbigen Worte verschleifen, als *hire* zu einem zweisilbigen dehnen kann.

Die poetischen Licenzen, die sich Wyatt in der Langzeile nur sehr selten gestattete, werden hier etwas häufiger angewendet. Für trochäischen Rhythmus zu Beginn der Zeile kann eine ganze Reihe von Beispielen namhaft gemacht werden, sowohl durch Wortaccent, als auch durch rhetorischen Nachdruck veranlasst. Beide Arten sind vertreten in: *Lóve ĭs ă férvent fíre ‖ Kíndlĕd bў hót desíre* (91); eine rhetorische Taktumstellung: *Knów it, but hé that says* (93. 1); durch den Wortaccent herbeigeführt: *Márvel no móre althóugh* (39. 1); *Déeply oft swéar ye nó* (42); *Néither of jóy nor páin* (128); 81. 13; 84. 22; 109. 7/8; 82. 1 und öfter bei *pátience.* — Doppelte Taktumstellung: *Áll ye lóvĕrs, pĕrdíe!* (103. 7); *Únderstánd me who líst* (129). Fehlen des Auftaktes begegnet uns in etwa vier Fällen: *Fáncy dóth know hów* (65); *Íf it bé not úsed ‖ Ít is bút abúsed* (128); 91. 17. Auch für das Fehlen einer Senkung finden sich mehrere Belege. Gewöhnlich wird dann die Senkung einigermassen durch das Gewicht der aufeinander treffenden Consonanten und durch die Länge des vorangehenden Vocals ersetzt: *But móst gríeveth my héart* (103), *Your síght fíxed so fást* (41); *With fáith to táke párt* (65); *They máde fólk to múse* (128); *Of óne sláin outríght* (72); 68. 19; 82. 18. Für Verdopplung des Auftaktes haben wir drei Beispiele zu verzeichnen: *Ĭs ă páinful Pátiénce* (83); *Ĭs ă Pátiénce too lóng*

(84); *Thăt hăth gíven thée my héart* (109). Desgleichen sind auch für Verdopplung der Senkung im Inneren mehrere Belege beizubringen: *For Fórtŭne ĭs túrned awrý* (84); *But sínce thĕre ĭs nó defénce* (85); *To lóve and nót tŏ bĕ wíse* (92); 104. 6. Sehr schwach in: *But íf Icánnot attáin* (65), da ja in gewöhnlicher Rede *cannot* zu *cán't* zusammengezogen. Zum Schlusse der Besprechung der Dreitakter seien noch einige Beispiele von solchen Versen angeführt, in denen Rhythmus und Wortbetonung gegen einander ankämpfen: *That háth lov'd thée so lóng* (108); *To fóllow thé fond lóve* ‖ *And próof of á vain trúst* (117); 117. 21.

B. Septenare.

Ausser in den im *poulter's measure* geschriebenen Gedichten pag. 154 und 159 finden sich bloss am Ende gebundene Septenare nicht vor. Dagegen treffen wir pag. 45, 57, 88, 121 *[He repenteth . . .]*, 144 *[Of the power . . .]* paarweise gereimte Septenare durch eingeflochtenen Reim in Kurzzeilen von vier und drei Takten aufgelöst, so dass die viertaktigen Verse (die ersten Theile des Septenars) einerseits und die dreitaktigen Verse (die zweiten Theile des Septenars) andererseits mit einander im Reime stehen. Bei drei Gedichten (pag. 62, 130, 139) ist die Auflösung noch weiter gegangen, indem auch die viertaktigen ersten Theile des Septenars durch Binnenreime in zwei Kurzverse von je zwei Hebungen getheilt sind, dergestalt, dass aus je zwei septenarischen Langzeilen eine Art Schweifreimstrophe vom Schema *aabccb* entstanden ist, wobei die mit *a* und *c* bezeichneten Verse zweitaktig, die mit *b* bezeichneten dreitaktig sind.

Cäsur.

Der Septenar kann definirt werden als der jambische katalektische Tetrameter (⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑), hervorgegangen aus der Wiederholung einer jambischen Tetrapodie, die im ersten Theile akatalektisch, im zweiten aber katalektisch ist. Aus dieser Entstehungsart ergibt sich eine feste männliche Cäsur nach dem vierten Takte bei weiblichem Versausgange. In dieser Bauart wurde der Septenar aus der lateinischen Metrik herübergenommen. Durch die häufige Verbindung mit dem Alexandriner jedoch wurde

dieser feste Bau gelockert, indem die Dichter sich gestatteten, allmälig auch weibliche Cäsur und männlichen Ausgang anzuwenden. Bei Wyatt hat der Septenar regelmässig männliche Cäsur und männliches Ende; der ursprüngliche Vers mit weiblichem Ausgange bei stumpfer Cäsur findet sich nur viermal in bestimmter Weise, die beiden anderen Arten aber gar nie: *Some pleasant hour thy woe may wrăp, | and thee defend and cóvĕr* (154. 12); *Of fierce delight, of fervent lóve, | that in our hearts we cóvĕr* (156); *Toucheth the centre of the eárth, | for way there is none óthĕr* (160); *So doth the next unto the sáme, | that second is in órdĕr* (162). Die Verse 160. 5; 161. 13; 163. 3; 163. 13 können wegen der verschiedenartigen Behandlung der auslautenden Wörter *(even, seven, heaven)* nicht mit Sicherheit hier angeführt werden. Bei den aufgelösten Septenaren kommt klingender Ausgang nur vor in:

Then she shall prove ‖ How I her love ‖ Ánd what Í have óffĕr'd,
Which should her move, ‖ For to remove ‖ The pains that I have súffĕr'd (140).

Wie Wyatt in Bezug auf die Qualität der Cäsur dem alten Brauche folgte, so lässt er sich auch in Bezug auf die Stellung derselben so gut wie kein Vergehen zu Schulden kommen. Zu erwähnen ist aber, was bei der Länge des ersten Halbverses sehr begreiflich ist, dass neben der regelmässigen Cäsur nach dem vierten Takte öfters auch eine, bisweilen durch Enjambement verursachte Cäsur nach dem zweiten Takte eintritt; oftmals ist die regelmässige Cäsur dann noch deutlich fühlbar, oftmals aber verliert sie an einschneidender Kraft. Deutlich ist sie: *In watch and sleep, | both day and night, | my will doth never cease* (155); *As dumb as stone, | all things forgot, | still absent for to be* (156); 157. 14; schwächer dagegen: *Those lively eyes, | which of my thoughts | were wont the keys to hold* (155); 156. 9. Tritt eine Cäsur nach dem zweiten Takte infolge von Enjambement ein, so gewinnt sie an Stärke, während die regelmässige Cäsur an Kraft verliert: *(For since the unhappy hour, that did me to depart) From my sweet weal, | one only hope | hath stayed*

my life apart (154). Ueberhaupt ohne ausgesprochene Cäsur ist: *That doth so far divide me from my dear desired face* (155).

Taktumstellung findet sich hier ebenso selten als beim Alexandriner. An erster Stelle ist sie durch den Wortaccent veranlasst in: *Cárrĭeth ĭtsélf and all those eight, in even continual course* (160); *Tóucheth the céntre of the earth, for way there is none other* (160); 160. 17. In den aufgelösten Septenaren finden sich ebenfalls einige Beispiele: *Góodlў bĕgóne,* ‖ *And yet a bone* ‖ *Most cruel is my wound* (62) *Náture did lénd* ‖ *Each finger's end* ‖ *A pearl for to repair* (62); 131. 18. Der rhetorische Nachdruck dagegen war die Ursache dieser Erscheinung in: *Shé ĭs thĕ róck, the shíp am Í;* ‖ *That rock my deadly foe* (145). Auch nach der Cäsur finden sich einige Beispiele für trochäischen Rhythmus: *'Tween Saturn's malice and us men,* | *fríendly defénding sign* (162); 162. 6 durch den Wortaccent und *Where they rule all, and I alone* | *nóught but the cáse or skin* (157) durch den logischen Nachdruck hervorgerufen. Im Innern jedoch wendet Wyatt trochäischen Rhythmus nicht an. Für doppelte Taktumstellung finden wir Belege in: *Thóu art háppy while thát doth last* ‖ *But I say as I find* (89); *But if thou wilt avoid thy harm,* ‖ *Léarn this lésson of mé* (89). Taktumstellung.

In Beziehung auf die der Senkung widerfahrende Behandlung ist die grösste Regelmässigkeit zu constatiren. Fehlen des Auftaktes oder einer Senkung im Innern kommt bei den eigentlichen Septenaren nicht vor; nur Nott liefert für beide Fälle je einen Beleg in pag. 63. 4 [163. 13; T. 95. 22] und 57. 22 [165. 5; T. 74]. Doppelter Auftakt ist gar nicht zu belegen; doppelte Senkung ein einziges Mal: *In twíce twelve hóurs from éast to wést, that cárrĭeth thĕm bý and bý* (163). — Aus den aufgelösten Septenaren sind einige Verse mit fehlendem Auftakte zu verzeichnen: *Téll me hów thy Léman dóth?* ‖ *And thou shalt know of mine* (88); *Í find nó such dóublenéss;* ‖ *Í find wómen trúe* (88); im letzteren Falle ist durch diese metrische Freiheit das im Gegensatze zu einer anderen Person stehende *I* ganz besonders kräftig hervorgehoben; ferner 140. 24. Fehlen des Auf- Behandlung der Senkung.

taktes (im zweiten Halbverse) verbunden mit Fehlen einer Senkung im Innern muss angenommen werden in: *For with the wind* ‖ *My fired mind* ‖ *Dóth still infláme* (140; N. 255). Auch von doppeltem Auftakte bieten die aufgelösten Septenare zwei Beispiele: *Thĕre wăs néver nóthing móre me páined* ‖ *Nor móre my píty móved* (57); *Wĭll yĕ sée what wónders lóve has wróught?* ‖ *Then come and look at me* (144). Für doppelte Senkung im Innern gewähren uns Belege: *And nów with sórrŏws Í múst compláin,* ‖ *And cannot be reliev'd* (57); *And nothing she did me deny* ‖ *That wás ŭntŏ mý comfórt* (45; N. 37) [T. 60 aber liest *tŏ*].

Beeinträchtigung der natürlichen Betonung bei einsilbigen Wörtern.

Zwischen logischer und rhythmischer Betonung kommt es beim Septenar nur selten zur Fehde; doch könnte man dafür citiren: *Was Í not wéll void óf all páin* ‖ *When that nothing me griev'd?* (57); *There ís a róck in thé salt flóod,* ‖ *A rock of such nature* (144).

Enjambement.

Nach der Betrachtung des Alexandriners und des Septenars erübrigt es noch, von jener Erscheinung zu sprechen, welche darin besteht, dass mit dem Schlusse des Verses nicht auch der Gedanke zum Abschluss kommt, sondern dieser vielmehr in den folgenden Vers hinüberläuft. Enjambement findet sich in dem Gedichte *Complaint* pag. 154 ausserordentlich häufig; im *Song of Iopas* dagegen werden wohl nicht mehr als zwei fühlbare Enjambements anzunehmen sein, während alle anderen Verse am Ende einen Gedankenabschluss aufweisen, der gewöhnlich sogar durch ein stärkeres Unterscheidungszeichen kenntlich gemacht wird. Das Enjambement ist natürlich nicht überall gleich stark. Am fühlbarsten ist es wohl in folgenden Versen, in denen das lautlich so geringe pron. pers. *me* als Object von dem regierenden Verbum getrennt wird: *I must complain those hands, those arms that firmly do embrace* ‖ *Me from myself, and rule the stern of my poor life* (158). Zugleich zeigen uns diese Verse, dass im *poulter's measure* das Ueberschreiten auch aus dem Septenar in den Alexandriner stattfinden kann, wenngleich naturgemäss das Enjambement in der Regel in umgekehrter Weise eintritt und Wyatt auch keine weiteren Belege für den ersteren Fall bietet. Auch in folgenden

Versen ist das Object vom Verbum getrennt, obwohl hier die Trennung schon leichter statthaft war:

Each place doth bring me grief, where I do not behold
Those lively eyes, which of my thoughts were wont the keys to hold (155); 156. $^{4}/_{5}$.

Subject und Verbum sind geschieden:

And for because thereto, that those fair eyes to treat
Do me provoke; I will return my plaint thus to repeat (157); $156^{14}/_{15}$.

Andere Arten von Enjambement zeigen:

So feeble is the thread, that doth the burden stay
Of my poor life; in heavy plight, that falleth in decay (154).
The time doth fleet, and I see how the hours do bend
So fast, that I have scant the space to mark my coming end (154).
Another of themselves, where their bodies be laid
In by-ways, and in lesser rounds, as I afore have said (163); $154^{5}/_{6}$; $160^{12}/_{13}$.

C. Viertaktige und vierhebige Verse.

Bei jenen Versen, welche in jeder Zeile vier vom Ictus getroffene Silben haben, sind zwei Arten von einander zu sondern, die viertaktigen und die vierhebigen Verse. Die erstere, dem Französischen nachgebildete Art ist charakterisirt durch ein, allerdings nicht ausnahmsloses, regelmässiges Aufeinanderfolgen von Senkung und Hebung, woraus sich bei der so bedingten Kürze der Verszeile ergibt, dass eine Cäsur nicht gerade nothwendig ist; tritt aber eine solche ein, so ist sie an keinen bestimmten Ort gebunden, wenn sie auch am häufigsten nach der zweiten Hebung sich einstellt. Die vierhebigen Verse hingegen sind aus der alten alliterierenden Langzeile entstanden, woraus erhellt, dass hier die vier Hebungen die Hauptsache sind, die Senkungen dagegen nicht nur eine, sondern auch häufig mehrere Silben umfassen dürfen. Da auf diese Weise der Vers eine grössere Länge gewinnt, ist die Cäsur hier eine feste Regel, und

auch ihr Platz ist, wie in dem zu Grunde liegenden Metrum, fest bestimmt nach der zweiten Hebung sammt den etwa dazu gehörigen Senkungen. Theoretisch ist also die Unterscheidung der beiden Versarten vollkommen klar; in der Praxis aber kann man nicht selten zweifeln, in welche Kategorie man einen Vers einzureihen hat, da ja einerseits durch etwas weitläufigeren Bau und deutliche Cäsur bei den Viertaktern, andererseits durch gedrungeneren Bau und verschwommene Cäsur bei den vierhebigen Versen beide Gruppen mit einander verschmelzen. Wenn wir nach diesen allgemeinen Bemerkungen zu Wyatt zurückkehren, finden wir, dass unter den sehr zahlreichen Gedichten, welche vier mit dem Ictus behaftete Silben in einer Verszeile aufweisen, die überwiegende Mehrzahl aus deutlich ausgesprochenen viertaktigen Versen besteht. Hiezu rechne ich die Gedichte pag. 26 *[The abused lover]*, 27, 28, 29, 30, 35—38, 43, 44, 50, 51, 53, 56, 60, 63, 66, 70, 73, 74, 75, 80, 87 *[The dying lover]*, 95, 96, 98, 99, 102, 104, 105, 107, 109, 111, 113, 114, 116, 118, 119, 121 *[He biddeth farewell]*, 123, 127, 133, 136, 137 *[He rejoiceth]*, 177 *[Of his dissembling words]*, 178, 183 *[Of his Love]*. Gegenüber dieser stattlichen Reihe von Gedichten aus Viertaktern gibt es kein einziges Gedicht, in welchem der vierhebige Rhythmus von Anfang bis Ende ununterbrochen streng durchgeführt wäre, sondern nur einige, in welchen man sicher vierhebige Verse mit Viertaktern gemischt findet; nämlich pag. 20 *[That hope unsatisfied]*, 24 *[The lover seeking]*, 25, 86, 112, 147, 179.

Cäsur.

Gehen wir nun zur näheren Beleuchtung des viertaktigen Metrums bei Wyatt, und beginnen wir mit der Cäsur. Verse ohne deutliche Cäsur sind auch bei unserem Dichter die Regel; deshalb brauchen nicht viele Beispiele dafür beigebracht zu werden; es sei nur auf die dritte Strophe des Gedichtes pag. 29 hingewiesen, in welcher auch nicht ein Vers durch eine Cäsur getheilt ist, und welche beginnt: *The rocks do not so cruelly || Repulse the waves continually*. Männliche Cäsur nach dem zweiten Takte gehört aber darum keineswegs zu den Seltenheiten; so: *My lute awake, | perform the last* (29); *My lute! be still, | for I have done* (29); *For*

like to like, | *the proverb says* (35); 57. 9; 115. 23 etc. Bisweilen ist eine starke Cäsur durch Enjambement herbeigeführt: *(Where shall I have at mine own will,) Tears to complain?* | *where shall I fet* (35); $70^{9}/_{10}$. Von stark ausgeprägten, anders gearteten Cäsuren kommt nur die männliche Cäsur nach der ersten Hebung nicht allzu selten vor, und zwar meist durch einen Ausruf bedingt: *Dear heart!* | *I bid your heart farewell* (112); *My pen!* | *take pain a little space* (98); *Give place!* | *all ye that doth rejoice* (133); *I die,* | *though not incontinent* (44); 80. 21; 104. 14; 107. 17. Etwas anders gestaltet ist die Cäsur in: *(My lute awake, perform the last) Lábŏur,* | *thăt thóu and I shall waste* (29), wo die Cäsur zwar auch nach dem ersten Takte eintritt, nur dass hier durch Taktumstellung der erste Takt trochäisch ist. An an deren Stellen tritt die Cäsur ungemein selten auf. Für die lyrische Cäsur im zweiten Takte zeugen folgende Verse: *Unháppÿ,* | *bút no wrétch therefóre!* (96); *Thou Fórtune,* | *with thy divers play* (38); *(I reck not what smart or disease) I súffered* | *só that I might know* (110). Einen Beweis für epische Cäsur nach dem zweiten Takte liefert: *I wás unháppÿ,* | *ănd thát I próve* (108). Von männlicher Cäsur nach dem dritten Takte ist mir nur folgendes Beispiel begegnet: *As ín like cáse I fínd;* | *wherefére* (99). Desgleichen kann ich von der lyrischen Cäsur im dritten Takte nur wenige Beispiele anführen: *It ís mine Ánnă,* | *Gód it wot* (183); schwächer in: *And I should háve it,* | *ís me list* (30); 95. 6.

Taktumschlag.

Von den metrischen Freiheiten, die dieses eigentlich romanische Metrum in den Händen englischer Dichter gestattet, ist die Taktumstellung jene, deren sich Wyatt am häufigsten bedient; so: *Pláinĭng ĭn váin untó the móon* (30); *Mélting in téars a cruel death* (88); *Lónger, perdíe, than reason would* (144); 30. 2 und 9; 38. 22; 60. 1; 64. 5; 88. 12; 119. 5 etc. Während diese Taktumstellungen der Wortbetonung ihr Dasein verdanken, zeigen folgende Verse Taktumstellung aus rhetorischen Gründen: *Próud of the spóil that thóu hast gót* (29); *Mé and my wélfare, to oppress* (36); *Ónce to refráin, but still agree* (54); *Shé unto whóm I sue for grace* (105); 57. 2; 102. 6; 108. 4 etc. Viel seltener und selbst

noch oftmals zweifelhaft sind Beispiele für einen trochäischen Takt im Inneren, wo man in vielen Fällen lieber zur Annahme der von Wyatt bevorzugten schwebenden Betonung hinneigt. Am häufigsten ist die Annahme von Taktumstellung noch erforderlich nach der zweiten Hebung, weil dann die oft vorkommende männliche Cäsur eintreten kann, wenn auch der Sinn gerade keine Pause verlangt; so *May chánce thee líe wíthered and óld* (30); *And whén my éars lístened to hárk* (50); *I cánnot gíve bróaches nor rings* (56); 88. 7; 138. 22. In diesen Fällen ist also die Cäsur durch Gründe der Betonung, nicht der Logik herbeigeführt. Schwebende Betonung aber dürfte selbst nach der zweiten Hebung anzunehmen sein in Wörtern, welche auch sonst schwebend betont werden (vergl. Wortbetonung): *Think not alone ūndĕr the sun* (30); *Like as the swan tōwárds her death* (87); 81. 11. Um so interessanter sind zwei Beispiele, in welchen man nach einer stark ausgeprägten Cäsur rhetorische Taktumstellung annehmen muss: *It máy be góod,* | *like ĭt whŏ líst* (37); (*If it be yea, I shall be fain;*) *If it be nay* | — *fríends ăs bĕfóre* (178). An anderen Stellen des Verses haben wir es wohl ziemlich sicher mit schwebender Betonung zu thun: *And leave fūrthĕr for to discuss* (64). Doppelte Taktumstellung bieten: *Únder cólŏur ŏf sóbernéss* (44); *Álways thírsty, and nóught doth táste* (37); 60. 3; 95. 18.

Behandlung der Senkung.

Andere germanische Licenzen sind nur selten von Wyatt verwendet worden, wenn auch Verse mit fehlendem Auftakte und mit doppelter Senkung in ziemlicher Zahl beigebracht werden können, was aber bei der so grossen Menge viertaktiger Gedichte nicht allzu viel zu sagen hat; so: *Thý fair béauty tó behóld* (50); *Lúst and jóy have mé refúsed* (66); *Mírth hath cáused my héavinéss* (66); *Thóugh my sóngs be sómewhat stránge* (96); 28. 7; 111. 23; 116. 1; 135. 22; Fehlen einer Senkung: *Then óf reléase fór to tréat* (76); *I lóve, lóved; and só doth shé* (102); *The cóld blóod forsáketh my fáce* (105); *With lóud vóice my héart doth crý* (106). In den beiden letzten Fällen ersetzt einerseits das Consonantengewicht *(cold blood)*, andererseits der lange Vocal sammt den folgenden Consonanten *(loud voice)* die fehlende Senkung

ziemlich gut. In einigen Versen ist bloss nach der Lesung Notts diese Unregelmässigkeit zu constatiren: *Though thóu me sét fór a wónder* (N. 30) *[Though thóu hast sét me for a wonder* (38; T 44)*]*; N. 29. 6 [37; T. 43]; N. 30. 5 [38; T. 44]. — Ebenso ungemein selten wie Fehlen einer Senkung ist doppelter Auftakt: *Yĕt mў héart, my mínd, and mý affĕction* (27); *Fŏr ăs sáith a proverb notable* (28); *Tŏ hăve hád some ease of my great smart* (74). Doppelte Senkung kommt weit öfter vor als die zuletzt besprochenen Freiheiten: *Thy thóught ĭs tóo líght and variable* (28); *As she my súit ănd ăffĕction* (29); *But ás ye léad to fóllŏw thĕ tráce* (111); 95. 4; 178. 2; 185. 2, 4 und 12. Ich führe noch einige Beispiele für doppelte Senkung an, welche nur bei Nott vorkommen: *Álways thírsty, yet nóthĭng Ĭ táste* (N. 29) *[Always thirsty, and nought doth taste* (37; T. 43)*]*; *In faith I wót nŏt wĕll whát to say* (N. 29) [A. E. 38 und T. 44 ohne *well*].

Beeinträchtigung der natürlichen Betonung bei einsilbigen Wörtern.

Sobald Wort- und Versbetonung mit einander im Einklange sind, ist gegen das Princip der Silbenzählung, wie es ja auch zum Theile im englischen Viertakter vorliegt, nichts einzuwenden; sobald aber diese beiden Factoren mit einander im Streite liegen, erhält der Vers ein ungelenkes Aussehen, wie: *To thée that hást true lóve down thrówn* (50); *Lo! whát can táke hope fróm that héart* (60); *I háve sought lóng with stéadfastnéss* (74); *And Í that háve felt óf your páin* (60); *Refúse me nót withóut cause whý* (43); *She míght her sée, and yét would nót* (116); 43. 5; 146. 17; 110. 11; 110. 23; 112. 9.

Enjambement.

Auch beim viertaktigen Verse kann Enjambement eintreten. Bei der Kürze der Verse ist es begreiflich, dass sehr leicht ein Uebergreifen des Gedankens aus einem Verse in den anderen stattfindet; doch nicht jedes Vorkommnis dieser Art ist darum schon bemerkenswert. Aber auch für auffälligere Enjambements kann eine stattliche Reihe von Belegen vorgeführt werden, von denen die meisten zugleich Beispiele für eine deutliche Cäsur bieten. Am anstössigsten sind wohl die Enjambements in: *My lute awake, perform the last* ‖ *Labour, that thou and I shall waste* (29), wobei das attributive Adjectiv von seinem Substantiv ge-

trennt wird, sowie *To do but well, do nothing why ‖ That men should deem the contrary* (63), wo die zusammengesetzte Conjunction *why that* auseinandergerissen wird. In folgenden Fällen ist das Object vom Verbum getrennt: *Me need not long for to beseech ‖ Her, that hath power me to command* (31); *It helpeth not but to increase ‖ That, that by proof can be no more* (74); *It is too late for to refuse ‖ The yoke, when it is on thy neck* (70); $30^{12}/_{13}$; $35^{2}/_{3}$; $54^{6}/_{7}$; $110^{23}/_{24}$. Auch Subject und Verbum werden durch die Verspause geschieden: *Thou know'st right well that no redress ‖ Is thus to pine; and for to speak* (70); $75^{8}/_{9}$; $52^{11}/_{12}$. Noch anderer Art sind die Enjambements in: *That he heartless should last one day ‖ Alive, and not to turn to clay* (80); *Care doth constrain me to complain ‖ Of Love, and her uncertainty* (134): *Unto my thought it were as though ‖ I hearkened though I hear not* (146); *Since truth and pity hath no place ‖ In them, to whom I sue and serve* (53).

Versausgang.

Was schliesslich den Versausgang anbelangt, so kann man behaupten, dass, wo nicht unaccentuirte Reime, von welchen noch ausführlich die Rede sein muss, vorkommen, der Viertakter Wyatts stets männlich endigt; von Ausnahmen lassen sich nur drei gewisse Beispiele anführen: *Most wretched heart! most miserăblĕ ‖ Since all thy truth is turned to făblĕ* (95); *Thén if mý note nów do várў ‖ The héavy búrthen thát I cárrў* (67); *The heart and service to you próffĕr'd ‖ Refuse it not since it is óffĕr'd* (104), während die Verse p. 75 und 115 mit den Reimwörtern *power: hour: lower* keinen bestimmten Schluss gestatten.

Vierhebige Verse.

Da das Metrum jener Gedichte, welche vierhebige Verse in Verbindung mit Viertaktern enthalten, ein nach keinem Gesetze gemischtes ist, dürfte es am geeignetsten sein, hier von der bisher beobachteten Methode in der Besprechung der Versarten abzuweichen und lieber jedes einzelne hieher gehörige Gedicht für sich zu erörtern. Demnach wende ich mich dem Gedichte pag. 20 *[That hope . . .]* zu, von dem Nott (Note pag. 572) sagt: *If I might make use of the terms of Greek and Latin prosody, I should say the lines should be read as if they consisted of anapaestic feet.*

Von den vierzehn Zeilen dieses Gedichtes möchte ich nur wenige als entschieden viertaktig bezeichnen, so: *Aye mé! this lóng abídíng ‖ Séemeth tó me, ás who sáyeth,* oder *A prolónging óf a dýíng déath,* obwohl auch der eine oder andere der übrigen Verse in einem Gedichte mit viertaktigem Rhythmus stehen könnte. Die Cäsur ist gewöhnlich scharf ausgeprägt, in einigen Fällen jedoch ist sie verschwommen: *And éver my Lády to mé doth sáy* oder V. 12. Die Cäsur des vierhebigen Verses kann, nach der gegebenen Definition, männlich sowohl, als weiblich sein; allein beim Verluste an Flexionsendungen, den das Englische erlitt, nehmen, ebenso wie die weiblichen Versausgänge, auch die weiblichen Cäsuren ab. Klingender Versausgang kommt in dem zu besprechenden Gedichte gar nicht vor; dagegen verhältnismässig oft klingende Cäsur, z. B.: *Áfter the old próvĕrb | the háppy dáy ‖ And éver my Ládў | to mé doth sáy;* auch V. 8. Ein wichtiger Factor für den Charakter dieses Versmasses ist das Vorhandensein oder Fehlen des Auftaktes zu Beginn der Zeile und nach der Cäsur, so dass von diesem Gesichtspunkte aus vier Kategorien vierhebiger Verse entstehen: 1. Verse mit Auftakt in beiden Hemistichen; 2. Verse mit Auftakt im ersten, ohne Auftakt im zweiten Halbverse; 3. Verse ohne Auftakt im ersten, mit Auftakt im zweiten Halbverse; 4. Verse ohne Auftakt in beiden Hemistichen. Die erste Gruppe repräsentiren Verse wie: *I abíde, and abíde; and bétter abíde;* oder V. 3, 5, 14; die dritte Gruppe dagegen: *Lét me alóne, and I will províde;* oder V. 2, 4, 8. Für die beiden anderen Classen bietet dieses Gedicht noch keine Beispiele. Was die Behandlung der Senkung betrifft, so braucht bei diesem Metrum das Vorhandensein von doppelter Senkung nicht besonders angeführt zu werden, da dieses Vorkommnis durch die Natur der Versart bedingt ist und jenen anmuthigen, hüpfenden Gang hervorbringt, durch welchen dieses Metrum sich so vortheilhaft auszeichnet. Dagegen muss Fehlen einer Senkung berücksichtigt werden. Fehlen des Auftaktes treffen wir in den schon erwähnten V. 2, 4, 8; Fehlen einer Senkung im Inneren dagegen kommt in unserem Gedichte nicht vor.

In ähnlicher Weise verhält sich das Gedicht pag. 24 *[The lover seeking . . .]*. Mehrere Verse sind entschieden vierhebig gebaut und erfreuen uns im Gegensatze zu der strengen Regelmässigkeit der Viertakter durch ihren leichten Ton; andere Zeilen dagegen müssen als ein Compromiss zwischen vierhebigen und viertaktigen Versen angesehen werden, d. h. sie haben mehrfache Senkungen von Seiten des vierhebigen, Fehlen der Cäsur von Seiten des viertaktigen Metrums; so V. 3: *And séek tŏ cŏnvéy it sécretlý* oder V. 11, während uns V. 6 ein Beispiel eines ganz regelmässigen Viertakters bietet: *But práy restóre it mánnerlý*. Weibliche Cäsur findet sich mehrere Male, wogegen auch hier die Ausgänge stets stumpf sind: *And if thát ye have fóund ĭt, | ye thát be hére;* oder *Since thát I do ásk ĭt | thus hónestlý*. In diesen beiden Versen sehen wir auch Vertreter jener Gruppe von vierhebigen Versen, welche in beiden Hemistichen den Auftakt bewahren. Während für die dritte Kategorie in *Hélp me to séek! | for I lóst it thére* (ferner in V. 4, 8) Beispiele vorliegen, kann auch hier noch kein sicheres Beispiel für die beiden anderen Arten vorgebracht werden. Beachtenswert ist, dass Wyatt in zwei Fällen dreifachen Auftakt anwendet, und zwar nach der Cäsur: *Hándle it sóft, | and treat it ténderlý; It wás mine héart! | I pray you héartilý*. Für fehlenden Auftakt gewähren die V. 1, 4, 8 Beispiele; Fehlen einer Senkung im Inneren kommt auch hier nicht vor.

In dem Gedichte pag. 25 halten sich die wirklich vierhebigen Verse und jene, welche durch Verschmelzen des vierhebigen und viertaktigen Metrums entstanden sind, so ziemlich das Gleichgewicht. Zu den ersteren gehören besonders V. 3—5, 13, 14, welche ganz wie die schon früher erörterten gebaut sind. — Obwohl auch bei dem Gedichte pag. 86 sich manche in metrischer Hinsicht weniger ausgesprochene Verse vorfinden, muss das Metrum doch im Ganzen als ein vierhebiges bezeichnet werden. Hier finden sich dreimal weibliche Versausgänge, nämlich V. 1—3, 5—7 und 17—19 *(The líon ín his ráging fúrŏur ‖ And thóu alás! in éxtreme dólŏur)*. Vers 1 gibt uns auch ein Beispiel für Fehlen

des Auftaktes in beiden Halbversen: *Prócess of tíme | wórketh such wónder.* — Dieselbe Erscheinung zeigen auch die Anfangsverse des Gedichtes pag. 112: *Sómetime I sígh, | sómetime I síng; || Sómetime I láugh, sómetime mōurníng,* wo allerdings auch die Betonung *sometíme* möglich wäre. Besonders zahlreich sind hier klingende Cäsuren, während sich eben solche Ausgänge nicht finden: *When ýe be mérrў | why shóuld I cáre?* auch V. 16, 9—11. — In dem Gedichte pag. 147 sind es vorzüglich die Verse der ersten Strophe und der aus dieser mit verschiedenen Variationen entnommene Schlussvers jeder folgenden Strophe, welche einen deutlich vierhebigen Charakter zeigen; manche der anderen Verse sind eher unter die Kategorie der Viertakter zu rechnen, so: *I léad my lífe indífferentlў* etc. Auch hier begegnet uns ein Beleg für fehlenden Auftakt in beiden Halbversen: *Júdge as ye líst, | fálse or trúe.* — Das kleine Gedicht *Answer* pag. 179 ist ebenfalls in diesem gemischten Versmasse abgefasst, wobei der Anfang mehr den Charakter des viertaktigen, das Ende mehr den des vierhebigen Rhythmus trägt. Regelmässige Viertakter liegen z. B. vor: *Of féw words, Sír, you séem to bé* oder *Is ever ready to the check || And burneth in no wasting fire.* Dagegen ist ein besonders deutlich vierhebiger Vers der letzte des Gedichtes: *Contént you with „Náy"; for you gét no móre.*

D. Fünftaktige jambische Verse.

Der aus der Aufeinanderfolge von fünf jambischen Takten bestehende Vers ist jenes Metrum, in welchem die weitaus grössere Anzahl der Wyatt'schen Werke abgefasst ist. Dieser für die englische Metrik so überaus wichtige Vers kann entweder in gereimter Form auftreten oder der Reimbindung entbehren; doch hat Wyatt nur gereimte fünftaktige Verse verwendet, und zwar nie zu Reimpaaren, sondern stets zu Strophen verknüpft. — Die hier in Betracht kommenden Gedichte sind: Sämmtliche Sonette (pag. 1—22) mit Ausnahme des Gedichtes pag. 20 *[That hope unsatisfied];* ferner die Gedichte pag. 22 *[Request to Cupid],* 23, 24 *[The lover sendeth],* 26

[Of the folly of loving], 32—34, 46, 47, 52, 54, 55, 58, 61, 71, 89, 120, 124, 129, 149, 164—177, 179 *[The lover professeth . . .]*, 180, 184 *[That speaking]*; ausserdem die drei Satiren pag. 186—197, sowie die *Penitential Psalms* pag. 203 bis 234. Unter den soeben angeführten Gedichten kann man im Allgemeinen eine zweifache Behandlung des Versmasses unterscheiden, ohne dass es natürlich möglich wäre, eine unverrückbare Mittellinie zu ziehen. Man bemerkt nämlich, dass die Busspsalmen und die Satiren zwar zahlreiche schwebende Betonungen, aber sehr wenig unaccentuirte Reime aufweisen. Zu einer zweiten Gruppe dagegen können wir die Mehrzahl der Sonette, sowie viele andere der angeführten Gedichte rechnen, von denen ich nur jene auf pag. 54, 124 und 149 besonders nenne; viele der hieher gehörigen Dichtungen sind theils Uebersetzungen, theils Nachahmungen. Ihren Charakter erhalten sie durch zwei ganz besonders bezeichnende Eigenthümlichkeiten aufgeprägt, durch die ungemein häufige Anwendung schwebender Betonung, noch häufiger als bei der ersten Gruppe, sowohl am Ende des Verses, als auch im Innern, und durch die zahlreichen unaccentuirten Reime. Wortbetonung und Versrhythmus liegen hier in beständigem Kampfe, und das Widerstreiten dieser beiden Factoren gibt den Versen Wyatts jenen eigenthümlichen schwebenden Gang, durch den sie uns auffallen. Was die unaccentuirten Reime betrifft, so müssen diese der Betrachtung des Reimes aufgespart bleiben. — Diese beiden Eigenthümlichkeiten bewirken denn auch, dass man beim erstmaligen Scandiren eines solchen Gedichtes den richtigen Rhythmus nur schwer erkennt und immer und immer von Neuem beginnen muss, bevor man hoffen kann, auf die vom Dichter beabsichtigte Lesart gerathen zu sein. Wyatt ist zu diesen Eigenthümlichkeiten in der Bauart der fünftaktigen Verse durch die Schwierigkeiten gebracht worden, welche ihm die Uebersetzung und Bearbeitung vieler italienischer Gedichte, namentlich der Sonette Petrarcas, mit ihren künstlich verschlungenen, meist klingenden Reimen verursachte; und ähnliche Freiheiten wie in solchen Fällen hat er sich dann auch in anderen selbstständigen Gedichten, obwohl be-

deutend spärlicher, gestattet. — Bevor wir zur Betrachtung des Versbaues in der hergebrachten Weise übergehen, dürfte es rathsam sein, den Charakter der Gedichte der zweiten Gruppe durch ein anschauliches Beispiel genauer zu illustriren. Ich wähle dazu das Gedicht pag. 1 (T. 33; N. 1) und bezeichne dabei den regelmässigen Takt durch ⏑ –́, einen Takt mit schwebender Betonung durch – –́.

Thĕ lṓng lōve thát ĭn mý thōught Ī́ hārbṓur, (a)
Ănd ín mў héart dŏth kéep hĭs résĭdénce, (b)
Īntṓ mў fáce préssĕth wĭth bṓld prĕténce, (b)
Ănd thére cā́mpĕ́th dĭspláyĭng hís bānnér[1] *(a)*
Shĕ thát mĕ léarns tŏ lóve ănd tṓ sūffér,[2] *(a)*
Ănd wílls thăt mý trūst ánd lūst's néglĭgénce (b)
Bĕ réined bў réasŏn, sháme, ănd révĕrénce, (b)
Wíth hĭs hárdĭnéss tăkes dísplēasúre. (a)
Whĕrewíth lōve tṓ thĕ héart's fōrést hĕ fléĕth,[3] *(c)*
Léavĭng hĭs éntĕrpríse wĭth páin ănd crý, (d)
Ănd thére hĭm híděth ánd nṓt ăppéarĕth. (c)
Whăt máy Ī dṓ, whén mў mástĕr féarĕth, (c)
Bŭt ín thĕ fíeld wĭth hím tŏ líve ănd díe? (d)
Fŏr gṓod ĭs thĕ lífe, éndĭng fáithfŭllý. (d)

Ich habe gerade dieses Sonett als Probe gewählt, weil es nicht allein die angegebenen Eigenthümlichkeiten trefflich zur Anschauung bringt, sondern weil es überhaupt in metrischer Beziehung eines der schwierigsten Gedichte Wyatts ist. Ich habe in den V. 1, 4, 5, 8 stets schwebende Betonung zu Ende angenommen, weil namentlich die Betonung *bānnér* (fr. *bannière*), *sūffér* (fr. *souffrír*), *dísplēasúre* (fr. *déplaisír*) wegen des französischen Ursprunges dieser Wörter für sehr leicht möglich erachtet werden kann; andererseits glaubte ich auch deshalb schwebende Betonung constatiren zu dürfen, weil, wenn auch der erste Vers durch Annahme einer fehlenden Senkung zwischen *long love* leicht mit klin-

---

[1]) N.: *Ănd thérĕin cámpĕth spréadĭng hís bannér.*
[2]) N: *She that me learns to love and suffer.*
[3]) N: *Wherewithall unto the heart's forest he fleeth.*

gendem Schlusse zu lesen wäre, ein gleicher Ausgang bei den übrigen schwieriger angenommen werden könnte. Auch hätten wir dann keineswegs regelmässige Reime erzielt, sondern wir müssten noch eine andere Freiheit, die des unaccentuirten Reimes constatiren. Während uns also diese Verse, sowie noch mehrere Stellen der anderen, den Kampf zwischen Wortbetonung und Versrhythmus vergegenwärtigen, erblicken wir in den mit *c* bezeichneten Versen unaccentuirte Reime.

Cäsur

Die ersten fünftaktigen Verse, die in der englischen Literatur bekannt sind, sind dadurch charakterisirt, dass die Cäsur stets an derselben Stelle, und zwar nach dem zweiten Takte eintritt;[1]) doch schon das Genie Chaucers hat gefühlt, dass eine solche Fixirung dem Verse nur nachtheilig sei, indem sie Eintönigkeit hervorruft, dass im Gegentheil eine geschickt gehandhabte Mannigfaltigkeit in Bezug auf Lage und Beschaffenheit der Cäsur die Verse belebe und hebe. Demgemäss verfuhr auch Chaucer in seinen Werken, und die begabteren unter seinen Nachfolgern beachteten dieses kluge Beispiel. So sehen wir denn auch, dass Wyatt, obwohl, wie natürlich, die männliche Cäsur nach dem zweiten Takte bei weitem das Uebergewicht über die anderen Cäsurarten hat, doch auch in geschickter Weise einen Wechsel zwischen den einzelnen Verseinschnitten eintreten lässt. Besonders ist dieses hervorzuheben betreffs der Satiren und Psalmen, während die anderen Gedichte eine grössere Gleichförmigkeit, wenn auch keineswegs Eintönigkeit der Cäsur durch das häufigere Vorhandensein derselben nach dem zweiten Takte aufweisen. Beispiele von dieser Cäsur anzuführen wird nicht nöthig sein; die Verse 1—7 pag. 6 z. B. zeigen sämmtlich diese Cäsur in ungemein deutlicher, durch Interpunktionszeichen genau hervorgehobener Weise. Unter den übrigen Cäsurarten können wir einen Unterschied aufstellen je nach ihrem häufigeren oder selteneren Vorkommen. Nach dem ersten Takte wird sich eine männliche Cäsur naturgemäss nur selten finden, da nach einem einzigen Takttheile das Bedürfnis eines Ruhe-

[1]) Siehe Schipper: Englische Metrik, I., pag. 439.

punktes noch nicht vorhanden ist; wo man aber doch eine solche Cäsur antrifft, ist sie auf Rechnung eines Enjambements, eines Ausrufes oder eines besonders starken, auf der ersten Hebung ruhenden Nachdruckes zu setzen. Belege dafür aus den Satiren und Psalmen: *(He then inflamed with far more hot affect) Of Gód,* | *than he was erst of Batsabe* (214; N. 117); *(anon out of the way) Goeth gúide,* | *and all in seeking quiet life* (188; N. 84); *My Póins,* | *I cannot frame my tune to feign* (191; N. 88); 215. 1; *That sún,* | *the which was never cloud could hide* (214; N. 116); 204. 9; aus den anderen Gedichten: *(I thought it good, my state should now appear) To yóu,* | *and that there is no great desert* (17; N. 16); 3. 17; *But ló!* | *yet never was there nightly phantom* (153; N. 55); *But yóu,* | *that of such like have had your part* (17; N. 16); 8. 3; 7. 18; 56. 2. Etwas anders geartet sind folgende Fälle, wo die Cäsur zwar auch nach dem ersten Takte eintritt, wo jedoch der erste Takt trochäisch ist: *(Such vain thought . . .) Mákes mĕ* | *frŏm cómpany to live alone* (4; N. 4); *Cáesăr,* | *whĕn thát the traitor of Egypt* (6; N. 6); 6. 8. — Epische Cäsur nach dem ersten Fusse kommt so ausserordentlich selten vor, dass ich nur folgende Fälle beibringen kann: *(He praiseth) The Mércў* | *thăt híděth óf Justíce the swórd:* ‖ *The Jústĭce* | *thăt só his prómise cómplisheth* (221). Auch die lyrische Cäsur im zweiten Takte findet eine nur sehr mässige Vertretung: *(since ye delight to know) The cáusĕs* | *whý that homeward I me draw* (190); *Use Vírtŭe,* | *ás it góĕth now a days* (195; N. 92); 223. 26; 228. 22; *(who hath thus framed thee) So crúĕl,* | *thát art cloaked with beauty* (34; N. 25); *Now góod thĕn,* | *cáll again that bitter word* (47; N. 39); 16. 11; 12. 23; 54. 23. — Häufiger findet sich epische Cäsur nach dem zweiten Fusse, obgleich die Anzahl der Verse mit dieser Cäsur sich keineswegs messen kann mit der Zahl der Verse, welche die männliche Cäsur nach dem zweiten Takte enthalten. Aus den Satiren und Psalmen seien angeführt: *My flésh is tróublĕd,* | *mў héart doth fear the spear* (207; N. 108); *Pásseth Apóllŏ* | *ĭn músic manifold* (192; N. 89); *Crúelly pléasănt,* | *bĕfóre King David's sight* (203; N. 103); 209. 8 und 27; 213. 27; 214. 8; 215. 8; 217. 15; 218. 22; aus den anderen

Gedichten: *I lóve anóthĕr,* | *ănd thús I hate myself,* ‖ *I féed me in sórrŏw,* | *ănd láugh in all my pain* (10; N. 9); *The thíng ye séek fŏr,* | *yŏu múst yourself enable* (26; N. 149); 12. 13; 16. 22; 32⁸/₉; 61. 11; 153. 8; 166. 2. — Unvergleichlich häufiger ist die lyrische Cäsur im dritten Fusse; diese und die männliche Cäsur nach dem dritten Fusse kommen, abgesehen von der regelmässigen nach dem zweiten Takte, am häufigsten vor und halten sich gegenseitig wohl das Gleichgewicht. Aus den Satiren und Psalmen sind entnommen: *My síster, qúod shĕ,* | *háth a living good* (187; N. 82); *That lóoking bácкwărd* | *Vírtue they may see* (190; N. 85); *That thé repéntănce* | *which I have and shall* (206; N. 107); 187. 24; 190. 18; 192. 16 etc.; aus den anderen Gedichten: *What sáy ye, lóvĕrs?* | *which shall be the best?* (55; N. 48); *Let me in béd lĭe* | *dréaming in mischance,* ‖ *Let me remémbĕr* | *mý mishaps unhappy* (5; N. 5); 16⁹/₁₅; 3. 12; 23. 3; 55. 1; 150. 22. — Für die männliche Cäsur nach dem dritten Takte mögen folgende Verse zeugen: *Sometíme a bárley córn,* | *sometime a bean* (186; N. 82); *That hé hath dóne to Gód,* | *as in this case* (205; N. 104); *For íf thy ríghteous hánd,* | *that is so just* (208; N. 109); 194. 7; 195⁵/₆; 225. 19; aus den anderen Gedichten: *Bút of háting mysélf,* | *that date is past* (2); *And íf you wére to mé,* | *as ye are not* (22; N. 146); *The píllar pérished ís* | *whereto I leant* (18; N. 16); 8⁶/₉; 11⁵/₆; 15²/₇; 22. 5. — Noch weiter gegen das Ende gerückt findet sich die Cäsur selten. Sehr spärlich trifft man Beispiele für epische Cäsur nach dem dritten Fusse. Hier kann ich nur anführen: *Cáll him Álexánděr;* | *ănd sáy that Pán* (192; N. 88); *He knówеth how gréat Atrídĕs* | *thăt máde Troy frét* (152; N. 53); *By lóss of life líbertў* | *ŏr life by príson* (54; N. 47); *O! míseráble sórrŏw,* | *wĭthóuten cúre* (124; N. 126). — Etwas häufiger begegnet man der lyrischen Cäsur im vierten Takte; so in den Satiren und Psalmen; *At lást she ásked sóftlў* | *whó was there* (187; N. 83); *Wherebý he máy enjóy hĕr* | *óut of dóubt* (204; N. 104); *May át thy hánd seek mércў* | *ás the thíng* (206; N. 107); 206. 23; 209. 20. Den anderen Gedichten gehören an: *Th'unféigned chéer of Phýllĭs* | *háth the pláce* (6); *If ány óther lóok fŏr ĭt,* | *ás you trów* (14;

N. 13); 13. 10; 17. 20; 150. 10. — Männliche Cäsur nach dem vierten Fusse, die sich natürlich nur ausserordentlich selten findet, zeigt: *(And reconcile the great hatred and strife) That it has ta'en against the flésh; | the wretch* (207; N. 108). — Es ist klar, dass nicht überall die Cäsur so deutlich sein wird wie in den bisher citirten Beispielen. In manchen Versen kann man eine Cäsur kaum unterscheiden, und zwar ist dies, ausser in vielen gut gebauten Versen, in fast allen jenen mit nur wenigen Ausnahmen zu bemerken, wo wir Einfluss des silbenzählenden Princips als besonders auffällig zu constatiren haben. Denn da in solchen Fällen der logische und der rhythmische Accent sich das Gleichgewicht halten, so kann die Pause, die ja eine logische, durch den logischen Accent bedingte ist, nicht zur Geltung gelangen. An dieser Stelle seien nur einige gut gebaute Verse mit gar nicht vorhandener oder verwischter Cäsur citirt: *And ere she might recover it again* (188; N. 84); *According to thy just conceived ire* (206; N. 107); *When David had perceived in his breast* (225; N. 132); 213. 25; *To rest within this worldly paradise* (11; N. 10); *In sore repentance of his hardiness* (11; N. 10); 12. 6; 15. 1; $149^{13}/_{14}$.

Die Taktumstellung, welche zu den leichteren Freiheiten gehört, kommt bei Wyatt oftmals vor; doch ist zu erwähnen, dass auch hier wieder die Satiren und Psalmen, besonders in Bezug auf rhetorische Taktumstellungen, die weitaus grössere Anzahl von Beispielen liefern, während in den Sonetten und anderen Gedichten diese zur Belebung des Metrums so wirksame Freiheit keineswegs selten, aber doch weniger häufig angewendet wird. Am zahlreichsten sind die Beispiele für Verwendung eines Trochäus zu Beginn des Verses; so durch die Wortbetonung bedingt in: *Ríchlў shĕ féeds and on the rich man's cost* (187; N. 83); *Témpĕr, Ŏ Lórd! the harm of my excess* (206; N. 107); 187. 27; 192. 2; 204. 1; $210^{7}/_{8}$; ferner aus den anderen Gedichten: *Dázĕd ăm Í; much like unto the guise* (3); *Dáilў tŏ móurn, till death do it relent* (18; N. 16); 11. 10; 8. 5; 10. 15; $20^{1}/_{4}$; 22. 18; 23. 2; 166. 2. Rhetorische Taktumstellungen bieten: *Léss tŏ ĕstéem them, than the common sort* (190; N. 87); *Féar, ănd nŏt*

Taktumstellung.

féel that thou forgettest me (207; N. 108); 187. $^{6}/_{31}$; 203. 1; 207. 9; 225. 10; 214. 9; sowie in: *Lóve ĭt whŏ líst, in faith I like it not* (22; N. 145); *Míne wĕre thĕ fáult, and yóu nōthĭng to bláme* (59; N. 155); *Knów mĕ, ănd úse me, and I may thee defend* (166; N. 66); 2. 11; 47. 14. Nach der Cäsur findet sich Taktumstellung infolge der Betonung der Wörter, z. B.: *So forth she goes,* | *trústĭng ŏf áll this wealth* (187; N. 83); *With ruffled hair,* | *knówĭng hĭs wickedness* (205; N. 105); 206. 6; 210. 24; oder in: *That is my Lord,* | *stéerĕth wĭth crúelness* (10; N. 9); *To break your sleep,* | *crýĭng álás! alás!* (59; N. 154); 4. 7; $15^{17}/_{20}$; 34. 2; 168. 10. Durch den rhetorischen Nachdruck bewirkt kommt wohl Taktumstellung nach der Pause nicht vor, am allerwenigsten in den Sonetten; denn Wyatt thut hier zu oft der gewöhnlichen Wortbetonung Zwang an, als dass man es wagen dürfte, aus bloss rhetorischen Gründen einen trochäischen Takt nach der Cäsur anzunehmen. Der eben erwähnte Umstand ist auch die Ursache, warum man in der Annahme von Taktumstellung innerhalb eines Halbverses sehr vorsichtig sein muss; doch dürfte diese Erscheinung vorliegen in: *To yield again: the júst fréelў dŏth gíve* (233; N. 200); *So sóre áltĕr'd thўsélf, how mayst thou see* (165; N. 65). — Doppelte Taktumstellung haben wir anzunehmen in: *Bút of hátĭng mўsélf, that date is past* (2); *Thát so súddĕnlў nów from hence must part* (129; N. 242); 187. 22; *Flying the light,* | *ás in prísŏn ŏr gráve* (205; N. 105). In einer beträchtlichen Anzahl von Versen ist entweder doppelte Taktumstellung oder, was vielleicht besser, fehlender Auftakt sammt epischer Cäsur anzunehmen: *Théy shall pérĭsh,* | *ănd thóu shalt last alway* (225; N. 130); *Zéal of jústĭce,* | *ănd chánge in time and place* (192; N. 89); 34. 8; 212. 26; 188. 22.

Behandlung der Senkung.

Da das Fehlen des Auftaktes, wenn auch nicht in gleich starkem Masse wie das Fehlen einer Senkung im Innern, doch dem gleichtaktigen Rhythmus widerstrebt, so erlaubte sich schon Chaucer diese Freiheit nicht oft; im weitern Verlaufe machte das silbenzählende Princip immer grössere Fortschritte, so dass z. B. Lyndesay fehlenden Auftakt oder fehlende Senkung nur ganz vereinzelt aufweist. Wyatt aber

bedeutet in dieser Hinsicht eine Rückkehr zum früheren Gebrauche, indem er den Auftakt nicht selten fehlen lässt. Die Beispiele, die ich gerade beim Fünftakter in grösserer Anzahl anführe, werden dies am besten beweisen: *Práise Sir Tópas fór a nóble tále* (192; N. 89); *Lét the óld mule bíte upón the brídle* (196; N. 93); *Dóuble díadém: some shów the fávour* (209); *Íf thy bétter háth her lóve besóught her* (191; N. 93); *Fínding párdon óf his pást offénce* (214; N. 116); *Ríght so Dávid séemed ín the plácé* (214); 218. 12; 216. 5; $188^{12}/_{15}$; 218. 10; aus den Sonetten und anderen Gedichten: *Hé may wánder from his natural kind* (14; N. 13); *Únder crággy rócks they have barren plains* (15; N. 14); *Íf long érror in a blind maze chained* (15; N. 14); *Yé old múle! that think yourself so fair* (26; N. 148); 56. 5. Was am Versanfange stattfindet, tritt auch nach der Cäsur ein: *Make pláin thine héart,* | *thát it bé not knótted* (189; N. 85); *Rather than to bé* | *óutwardlý to seem* (193; N. 90); *And ín this bráwl* | *ás he stóod entránced* (204; N. 103); *This slóthful flésh,* | *lóng afóre the dáy* (208; N. 109); 188. 14; 192. 28; 208. 11; 212. $^{6}/_{17}$; 220. 3. Hier sind noch drei Beispiele zu erwähnen, in denen der Nott'sche Text richtige Verse bietet, A. E. aber Fehlen des Auftaktes zeigt: *Whom móre than Gód,* | *ór himsélf he míndeth* (204; E. E. 183) *[— | ŏr thán — (N. 104)]; He findeth his hópe* | *múch therewíth revíved* (222; E. E. 199) *[— | sŏ múch — (N. 127)]; The tíme so lóng* | *thát thy sérvants dráw* (224; E. E. 201) *[— | thăt dóth — (N. 129)]*. — Die anderen Gedichte gewähren weniger Beispiele für Fehlen des Auftaktes im zweiten Halbverse: *I will not yét* | *ín my gráve be búried* (2); *Given yóu my héart;* | *bút you dó not úse* (14); *The tíme doth páss,* | *yét shall nót my lóve* (130; N. 242). Im letzten Verse ist diese Freiheit von grosser Wirkung.

Auch die verhältnismässig oft vorkommende Licenz, eine Senkung im Versinnern auszulassen, ist für die Fünftakter Wyatts charakteristisch; so: *And scórn the stóry thát the knight tóld* (192; N. 89); *As Pándar wás in súch a líke déed* (196; N. 93); *The móist póison ín his héart he lánced* (204; N. 103); *His léft fóot did ón the éarth eréct* (214; N. 117); *Thou múst, o Lórd! my líps fírst unlóose* (220;

N. 125); *With Vénus and Bácchus, áll their lífe lóng* (191; N. 88); 191. 20; 214. 11: 210. 18; $219^{20}{}_{24}$. Der Seltenheit halber müssen noch drei Verse citirt werden, welche nach A. E. hieher gehören, nach N. aber regelmässig sind: *But tó the gréat Gód and tó his dóom* (189; T. 87: E. E. 173) *[But to the great God and to his high doom* (N. 85)*]; Call cráft cóunsel, for lúcre still to páint* (191: T. 88; E. 175) *[And cáll craft cóunsel, for profit still to paint* (N. 88)*]; Thínking so bést his Lórd tó appéase* (210; E. E. 188) *[— fŏr tó —* (N. 111)*]*. Auch in den anderen Gedichten wird ziemlich häufig eine Senkung vermisst: *With óne kíss, by sécret óperátion* (172; N. 70); *To fínd hóney óf so wóndrous fáshion* (172; N. 70); *To fétch póison bý strange álterátion* (172; N. 70); *Of áll my cómfort; the fóolish mínd thén* (143; N. 12); *And wíld fór to hóld, though Í seem táme* (19; N. 143); *The fírm fáith that ín the wáter fléteth* (61; N. 157); *Too gréat a próof of trúe fáith preséuted* (71; N. 168); 72. 2; 170. 5; 7. 5; 15. 19; 18. 19; 22. 15. Beabsichtigt ist das Fehlen der Senkung in: *In déep despáir, as díd a wrétch gó ‖ His stúmbling fóot did find a hóard, ló! ‖ And ín exchánge he léft the córd thóugh* (165; N. 65).

Sowohl in den Satiren und Psalmen, als auch in den anderen Gedichten ist doppelter Auftakt eine ausserordentliche Seltenheit. Einige Beispiele aber können immerhin angeführt werden, und zwar gebe ich hier alle, die ich vorräthig habe: *Bĕar wĭth éven mínd the tróuble thát he sénds* (231; N. 199); *Răthĕr thán to bé, óutwardlý to séem* (193; N. 90); *Whŏsŏ líst to húnt? I know where is a hind* (19; N. 143); *Thăt ănnóy both me and peradventure other* (151; N. 53); *Wĭthŏut éye I sée; wíthout tóngue I pláin* (9); *Ĭn ă móment of repentance to remove* (208; E. E. 186); *Ăs ă sácrifice thy pleasure to fulfil* (221; E. 198). In den beiden zuletzt angeführten Beispielen lässt Nott pag. 109 und 125 den unbestimmten Artikel aus, obwohl derselbe durch den Sinn gefordert zu werden scheint. Bisweilen ist nicht so sehr doppelter Auftakt, als vielmehr Silbenverschleifung zu constatiren: *Do awáy my síns, that só thy gráce offénd* (219; N. 123); 16. 3; 14. 14. — Dieselbe Freiheit, die bisher für den ersten Takt belegt wurde, kommt auch nach der Cäsur

vor: *Make a clean héart | ĭn thĕ míddle of my breast* (220); *My will confírm | wĭth thĕ Spírit of Stéadfastness* (220; N. 125); *And gnásh his téeth | ĕke wĭth gróaning írĕfúl* (232; N. 199); *Únder crággy rócks | thĕy hăve bárren pláins* (15; N. 14); *Instéad of sléep | thŭs Ĭ óccupý the níght* (61; N. 157).

Die Betrachtung der Verdopplung der Senkung im Versinnern berührt sich in gar vielen Punkten mit dem Capitel über Silbenverschleifung. Abgesehen von jenen Fällen, wo Silbenverschleifung anzunehmen ist, kommt doppelte Senkung verhältnismässig recht selten vor: *With Vénŭs ănd Bácchus, áll their lífe lóng* (191; N. 88); *With ínnŏcĕnt blóod to feed myself fat* (191; N. 88); *Withdráwĭng hĭmsélf into a dark deep cave* (205); *The gréatnĕss dĭd só astónny him apace* (221; N. 126); *My dáys like shádŏw dĕclíne, and I do cry* (223; N. 129); *Of thát, that wrétchĕs hăve gáther'd wickedly* (232; N. 200). Diesen Beispielen aus den Satiren und Psalmen mögen folgende aus den anderen Gedichten folgen: *Of Fórtŭne mĕ hóldeth, and yet as I may guess* (21; N. 145); *From thóusănd dĭshónesties have I him drawen* (152; N. 54); *Nátŭre mў móther; craft nóurĭsh'd mĕ yéar by yéar* (166; N. 65); *Three bodies are my food, my stréngth ĭs ĭn nóught* (166; N. 65); 166. 8; 167. 12. Dass sich etwas häufiger doppelte Senkung vor der Vollmessung von *-ion* einstellt, wird bei Gelegenheit dieser Erscheinung noch einmal erwähnt werden; hier stehe nur ein Beispiel: *So wóndrous gréat hath béen mў vĕxátĭón* (216; N. 119). — In einigen Fällen, wo A. E. und zum Theil E. E. doppelte Senkung bieten, hat N. infolge Nichtansetzung eines Wortes einen regelmässigen Vers: *For whó had séen so knéeling wĭthín the gráve* (210; E. E. 189) *[— kneel — (N. 111)]; Did séek thĕ dărk cáve; with whích withóuten nóise* (213; E. E. 191) [N. 116 ohne *dark*]; *Inclíne ŭntŏ mé thine éar and thíne intént* (222) [N. 128; E. E. 199 einfach *to*].

Beeinträchtigung der natürlichen Betonung bei einsilbigen Wörtern.

Im Laufe der Betrachtung über den fünftaktigen Vers wurde schon auf das Vorkommen von schwebender Betonung aufmerksam gemacht, die sich gerade in diesem Metrum in besonderer Weise zeigt. Da andererseits später bei Gelegenheit der Wortbetonung von schwebender Lesung

mehrsilbiger Wörter die Rede sein muss, so erübrigt es mir nur, hier einige Beispiele vorzubringen, bei welchen sich die schwebende Betonung auf mehrere einsilbige Wörter erstreckt: *That cánnot táke a móuse as thé cat cán* (191; N. 88); *Now séemeth féarful nó more thé dark cáve* (210); *Like ás the pílgrim thát in á long wáy* (217; N. 121); *And ín her lánguage ás well ás she cóuld* (187; N. 83); *That grátis hís grace tó men dóth depárt* (221; N. 126); 209. 7; 219. 33; 220. 22; 221. 1; 232. 25. Noch verdient hervorgehoben zu werden, dass besonders zahlreiche Beispiele silbenzählender Messung in den Sonetten und anderen kleinen Gedichten anzutreffen sind; so: *Alás, not óf steel bút of bríttle gláss* (14; N. 13); *Whithín the tráp, withóut help ór redréss* (23); *Since thát so óft ye háve made mé to wáke* (59; N. 154); *Which cómforts thé mind, thát erst fór fear shóok* (4; N. 4); *And shé me cáught in hér arms lóng and smáll* (32; N. 23); 4. 18; 23. 11; 32. 6; 151. 1 etc.

Es dürfte jetzt am Platze sein, die Frage aufzuwerfen, ob Wyatt nie unter seine Fünftakter Zeilen einfliessen lässt, welche entweder mehr oder weniger Hebungen enthalten. Der Text von A. E. bietet nur ungemein wenige Beispiele, N. dagegen eine grössere Anzahl, wobei die Voraussetzung gemacht ist, dass man die Verse ganz ungezwungen liest und sich nicht absichtlich sehr bemüht, Fünftakter zu scandiren. Für viertaktige Verse inmitten und anstatt fünftaktiger gewährt A. E. nur etwa folgendes Beispiel: *Where líved my hópe, now déad for éver* (124; N. 236); denn der Vers: *My pléasant dáys they fléet and páss* (14) entpuppt sich nach Vergleichung von T. 69 und N. 13 als ein Druckfehler der A. E., indem hinter *fleet* ein *away* ausgefallen ist. Nott gibt ausserdem folgende Verse: *If ámorous fáith, an héart unfeígned* (N. 14) *[— or íf an —* (15; T. 70)*]; Of ríght good séed ill frúit I gáther* (N. 54) *[— frúit, lo, thús I —* (152; T. 49); *For mány a mán such fíre oft kíndleth,* ‖ *That wíth the bláze his béard síngeth* (N. 68) *[— oft tímes he kíndleth* ‖ *— béard himsélf he síngeth* (169; T. 42); *Adwáiting tíme, and fórtune's chánce* (N. 47) *[I dó but wáit a tíme —* (55; T. 225)*]; For thát, to flée his ráge so rífe* (N. 138) *[To fóreign*

réalms, to flee — (230)*]; Of mý lost yéars and time misspént* (N. 2) *[— and óf my time* — (3; T. 34)*]*. — Für Verse, welche bei ungezwungener Lesung sich als Sechstakter ergeben, bietet A. E. mehrere Belege: *Of ány hópe wherebý I máy mysélf uphóld* (61; N. 158); *Both jóy and éke delíght, behóld yet hów that I* (61; N. 158); *That knówen ís to áll, but tó himsélf alás* (176; T. 83) [N. 74 noch deutlicher: *That ís much knówn of óther, and óf himsélf alás!]*. Noch mehr derartige Unregelmässigkeiten finden sich bei N: *I flý abóve the wínd, yet cán I nót aríse* (N. 9) *[I flý alóft, yet* — (9; T. 39)*]; But dáily yét the íll doth chánge intó the wórse* (N. 13) *[And dáily dóth mine íll change tó the wórse* (14; T. 69)*]; For óf great héight they bé, and hígh is mý desíre* (N. 13) *[For hígh they bé,* — (15; T. 70)*]; He háth made mé regárd God múch less thán I óught* (N. 51) *[God máde he mé regárd less thán I óught* (150; T. 47)*]; As hé my héart, where hé is álway résidént* (N. 52) [A. E. 151 und T. 48 ohne *alway*]; *She tóok from mé an héart, and Í a glóve from hér* (67)*; [She reft my heart,* — (168; T. 42)*]*.

Enjambement.

Das Enjambement wird von Wyatt mit unverkennbarer Vorliebe angewendet. Ich führe eine längere Reihe von Belegen hiefür an und beginne mit solchen Fällen, wo Verbum und Object durch die Verspause getrennt sind:

Mine own John Poins! since you delight to know
The causes why that homeward I me draw (190; N. 87)
Thee, thee to dread. I open here and spread
My fault to thee: but thou for thy goodness (206; N. 107);
$187^{10}/_{11}$; $189^{23}/_{24}$; $190^{15}/_{16}$; $215^{26}/_{27}$.
If otherwise you seek for to fulfil
Your wrath, you err, and shall not as you ween (2; N. 2)
If thou ask whom; sure, since I did refrain
Brunet that set my wealth in such a roar (6; N. 6); $17^{2}/_{3}$; $20^{7}/_{8}$.

Besonders lehrreich in Betreff des Ueberschreitens des Gedankens sind die Verse p. $151^{11}/_{12}$, da hier zufolge ihrer unmittelbaren Zusammengehörigkeit die Anfangsworte des zweiten Verses in A. E. gedruckt sind, als ob sie zum ersten gehörten; es muss lauten:

That I hear not as sounding to renew
My plaints. Himself he knoweth that I say true (151),

wie auch T. 48 in der That liest. — In den folgenden Beispielen sind Subject und Prädicat auseinander gerissen:

Was never mouse so fear'd, for the unwise
Had not yseen such a beast before (188; N. 84);
I grant, sometime of glory that the fire
Doth touch my heart. Me list not to report (190; N. 87);
To break the ice, which pity's painful dart
Might never pierce; and if that mortal prayer (24; N. 19);
Or is her heart so hard that no pity
May in it sink, my joy for to renew (34; N. 25); $26^{8}/_{9}$; $55^{8}/_{9}$.

Das Auxiliare ist von dem dazugehörigen Infinitiv in folgenden Fällen getrennt:

O wretched minds! there is no gold that may
Grant that you seek: no war, no peace, no strife (189; N. 84);
Of faithful will; there is nowhere that shall
Bear you more truth, more ready at your call (47; N. 39);
With right good grace, so would I that it should
Speak, without word, such words as none can tell (164; N. 64).

Bisweilen steht auch eine Conjunction am Versschlusse:

Thy justice pure and clean; because that when
I pardoned am, that forthwith justly able (219; N. 124);
That bolded straight the way, then seek I how
To utter forth the smart I bide within (4; N. 4).

Andere bemerkenswerte Fälle von Enjambement sind:

But he, without prolonging or delay
Of that, which might his Lord, his God appease (206; N. 106); $207^{13}/_{14}$; $209^{3}/_{4}$.
I thought it good my state should now appear
To you, and that there is no great desert (17; N. 16); $3^{16}/_{17}$; $47^{4}/_{5}$; 153. 13—15.
With mending will, that I for recompense
Prepare again: and rather pity me (207; N. 107)
Then if I die, and go whereas I fear
To think thereon, how shall thy great mercy (208; N. 109); $230^{10}/_{11}$; 153. 7—9.

Suffise it then, that thou be ready there
At all hours, still under the defence (21; N. 145); $33^{15}/_{16}$.

Nicht selten beschränkt sich das Enjambement nicht auf zwei Verse, sondern läuft weiter fort:

Love slayeth mine heart, while Fortune is depriver
Of all my comfort; the foolish mind then
Burneth and plaineth, as one that very seldome
Liveth in rest. So still in displeasure
My pleasant days they fleet and pass (14; N. 12); 216. 22—25; 216. 29—32.

Versausgang.

Wir haben noch über den Versausgang zu sprechen. Wie Wyatt sich überhaupt der weiblichen Versenden nur sehr selten bedient, so geschieht es auch bei den Fünftaktern; doch sind hier weibliche Ausgänge aus dem Grunde etwas häufiger, weil sich gerade im fünftaktigen Verse sehr viele unaccentuirte Reime vorfinden. Hier sollen nur die im Verhältnis zur Zahl der in diesem Metrum abgefassten Gedichte nicht zahlreichen Beispiele klingenden Versausganges bei accentuirtem Reime angeführt werden; zunächst aus den Satiren und Psalmen: *knotted: spotted: allotted* (189); *bridle: idle: middle* (196); *tremble: resemble: assemble* (210); *vexation: contemplation: lamentation* (216); *alteration: mutation: castigation* (215); *stable: able: unstable* (219); *justification: operation: relation* (220); *deliver: ever* (234); *mindeth: findeth: undermineth* (204); *sendeth: descendeth: extendeth* (214) *[sends: descends: extends* (N. 116)*]; redeemeth: esteemeth: seemeth* (224) *[redeem'th: esteem'th: seem'th* (N. 129)*]*; aus den anderen Gedichten: *never: ever* (3); *wonder: thunder* (3); *variable: stable* (7); *able: unstable* (8); *execrable: miserable* (12); *unfeigned: chained: distained: stained* (pag. $^{15}/_{16}$); *ever: endeavour: persever: lever* (pag. $^{18}/_{19}$); *awaking: forsaking* (32); *offended: amended: ended* (167); *reason: prison* (55); *presented: repented* (71); *eaten: threaten* (151); *determed: affirmed: confirmed* (89).

E. Anhang.

Unter diesem Titel soll nur eines Gedichtes Erwähnung geschehen, welches Nott, der es dem Devonshire-Manuscripte entnahm, pag. 258 zum Abdrucke brachte, und welches von

da auch in A. E. pag. 142 Eingang gefunden hat. Dieses mit Strophenverkettung abgefasste Gedicht, beginnend *Absence, absenting causeth me to complain,* zeigt einen durchaus unharmonischen Rhythmus und Verse von solcher Beschaffenheit, dass darin einen einheitlichen Versbau zu erkennen unmöglich war. Da ein so seltsames Product nicht stillschweigend übergangen werden durfte, musste ihm diese Ausnahmsstellung eingeräumt werden. Nott sagt in seinen Anmerkungen (pag. 586) darüber: *This piece is wholly rhythmical, and approaches to the inelegant and unharmonious style of Skelton. If it was written by Wyatt, I conceive it must have been written by him at a very early period.* Wir möchten dem Zweifel Notts in Betreff der Autorschaft Wyatts vollkommen beistimmen, da dieses Gedicht eines solchen Dichters unwürdig erscheint.

II. Silbenmessung.

Flexionssilben.

Betrachten wir zunächst, welche Behandlung Wyatt den Flexionssilben angedeihen lässt. Die Flexionssilben, die in der alten Sprache in so reichem Masse und in so vollen Formen vorhanden waren, sind im Neuenglischen theils vollständig verloren gegangen, theils ungemein klanglos geworden. Mit Ausnahme des part. präs. auf *-ing* enthalten alle ein *e*. Von der Endung *-ing* ist nichts Bemerkenswertes hervorzuheben, indem die volle Form ihr stets den Wert einer Silbe sichert. Anders steht es mit den übrigen Flexionen, welche ein *e* enthalten, das heutigen Tages vollständig verstummt ist (ausser in jenen Fällen, wo durch das Verstummen ein unaussprechbarer Consonantennexus entstehen würde, der zu allen Zeiten die Aussprache des mittleren Vocals erheischt, so dass davon nicht weiter die Rede zu sein braucht). Wyatt behandelt diese Flexionsendungen in der Weise, dass er sie entweder verstummen lässt oder sie als Silbe zählt, wenn eben das Metrum dieses wünschenswert macht. Verweilen wir bei den einzelnen Endungen.

1. Die Endung des gen. sing. ist, falls wir es nicht mit der Umschreibung durch *of* zu thun haben, *'s,* zurück-

gehend auf früheres *-es* (ags. *as*). Dass auch bei Wyatt das *e* der Endung *-es* schon verstummt war, also eigentlich die Endung *'s* vorliegt, selbst wenn er in vielen Fällen das stumme *e* ausgeschrieben hat (wie dieses aus T. M. hervorgeht), ersehen wir aus dem Metrum: *lustes* (T. 33. 6); *hartes* (T. 71; 62. 2) etc. Doch sind einige Beispiele vorhanden, wo Wyatt nach consonantischem Stammauslaut die Endung *-es* nicht allein schrieb, sondern auch als Senkung gelten liess, weswegen in solchen Fällen auch die Ausgaben mit modernisirter Orthographie die volle Schreibung beibehalten: *Sóund in my móuth untó the wórldĕs éar* (208. 14; N. 109; E. E. 186); *But thóugh ye have hád my héartĕs cúre* (27; N. 149). Hat man in diesem Falle der Lesung *héartĕs* beigestimmt, so kann man auch im folgenden Verse, obgleich A. E. und N. einfach *heart's* drucken, eine klangvolle Endung annehmen: *His héart's bóttom fór a sígh he sóught* (211; N. 112). Besonders leicht konnte die Endung des gen. sing. als vollgiltig behandelt werden bei Substantiven, welche mit einem tönenden Consonanten endigen, weil dann der Auslaut des Wortes einen vocalischen Anhauch besitzt; so: *But whó had béen withóut the cávĕ's móuth* (218; N. 121); gewöhnlich findet sich *love* so behandelt: *Some tíme to líve in lóvĕ's blíss* (119; N. 231); *And lóvĕ's pángs hath cléan forgót* (113); 29. 17; 136. 20. Die einsilbige Lesung von *love* dagegen wird veranschaulicht durch: *By lové's decéitful úse* (117); 117. 5. Bei T. M. findet sich auch ein sicheres Beispiel für Vollmessung der Endung des gen. sing. nach vocalischem Ausgange: *And ín the sáme the dáyĕs éie the súnne, thereín her stýckes* (T. 94), wofür A. E. 162. 10 und N. 62 *the dáy hĭs éye* lesen.

2. Wie für die Flexionsendung des gen. sing., so ist auch für die des Plurals das Verschmelzen derselben mit der vorangehenden Silbe als das allgemein giltige Gesetz zu betrachten, wofern nicht diese Zusammenziehung durch den Charakter des Stammauslautes verhindert wird, wovon wir ja stets absehen müssen. Auch hier schrieb Wyatt noch häufig *-es* aus, während das *e* in der Aussprache bereits verstummt war, wie das Metrum lehrt; so lesen wir bei Tottel:

winges (74. 9), *thoughtes* (74. 15); *floodes* und *hylles* (74. 22), *eares* (77. 3) etc. Abweichungen kommen nur ungemein selten vor; so finden wir *eyes* zweisilbig in: *And with my téars t'assáy to chárge mine éyĕs twáin* (157). Da durch diesen Vers eine solche Vollmessung gesichert erscheint, kann sie auch in folgendem Verse der schwebenden Betonung vorgezogen werden: *Some dó presént tŏ mў wéeping éyĕs, ló!* (209). Die gewöhnliche Behandlung von *eyes* findet sich dagegen 157. 7. Auch wo die alte Pluralform *eyen* vorkommt, wird die Flexionsendung nicht als Silbe gezählt: *That yóu therebў mine eyen might bléar* (101); 17. 5; 8. 12. Bemerkenswert sind ferner: *The héat doth stráight forsáke the límbĕs cóld* (205; N. 105) *[limbs* 207. 8*]; I knów nōthĭng to éase my páinĕs méet* (N. 24) *[— páins so gréat* (A. E. 33)*]; He hónoureth ás a thíng of thíngĕs bést* (204); während Nott liest: *He hónoureth ít as thíng of thíngs bést* (N. 103); jedenfalls verfährt Nott nicht consequent, wenn er die von Wyatt noch mit *-es* geschriebene Pluralendung zweimal als Senkung anerkennt, ein anderes Mal aber nicht.

3. Die Superlativendung *-est* wird auch heute noch tönend gehört, weswegen denn auch Wyatt *wídĕst* (161. 10), *néarĕst* (192. 14), *gréatĕst* (225. 14) etc. anwendet; es brauchte eigentlich nicht darüber gesprochen zu werden, wenn nicht in zwei Versen ein Verstummen des *e* einträte: *To bríng that lów'st thăt wăs móst alóft* (107; N. 217)*; And fór thy féar trémblĕth thĕ fárth'st Thulè* (N. 48). A. E. 55, T. 224 deuten zwar diese Zusammenziehung durch den Druck nicht an, aber an der Lesung wird dadurch nichts geändert, da der Reim (mit *sea*) die Betonung *Thulè* verlangt.

4. Während bei den bisher betrachteten Flexionsendungen die Zählung derselben als Silben zu den Seltenheiten gehört, halten sich bei den anderen beide verschiedene Behandlungen ungefähr das Gleichgewicht. Die Endung *-est* der zweiten Person sing. präs. und imperf. finden wir als Silbe gemessen z. B.: *But thóu delíghtĕst nót in nó such glóse* (220; N. 125); *remáinĕst* 225. 11; *gívĕst* 61. 13; *spéakĕst* 188. 1. Die Verstummung des *e* dieser Endung sehen wir in: *O Lórd! Thou knówest the ínward cóntemplátion* (216; N. 119); 216$^{8}/_{9}$;

makest 30. 3; 5. 2; *seekest* 227; 17; *broughtest* 5. 1; *seest* 217. 7; *sīgh'st* 70. 16.

5. In Betreff der Endung *-eth* der dritten Person sing. präs. bemerken wir, dass, findet sich statt *-eth: -es,* gewöhnlich keine Vollmessung eintritt; so: *hides* 155. 3; *comes* 155. 4. Dagegen wird *-eth* als Silbe gezählt in: *Use vírtue ás it góĕth nów a dáys* (195; N. 92); *lĭĕth* 187. 9; *dráwĕth* 80. 17; *knówĕth* 47. 7; *fállĕth* 154. 2; *béarĕth* 162. 19; *mákĕth* 129. 15; *áilĕth* 57; *dwéllĕth* 187. 8; *crĭĕth* 211. 5 etc. Das umgekehrte Verhältnis findet statt: *And robbeth my héart me fró* 145; *feeleth* 94. 11; *loveth* 57; *leaveth* 144; *draweth* 144; *seeketh* 28. 8; *driveth* 139. 12 etc.

6. Sehr zahlreiche Beispiele gewährt die Endung *-ed* des imperf. und part. perf. schwacher Verben. Diese Endung wird voll gemessen: *My chánce so chánckĕd ís* (84); *sórĕd* 154. 7; *inflámĕd* 156. 8; *plácĕd* 160. 5; *stróyĕd* 187. 3; *próvĕd* 39. 4; *nóurĭshéd* 40; *imprísonéd* 37; *témperéd* 150. 16; *abúsĕd* 117. 5; *sérvĕd* 117. 25; *revívĕd* 31. 10 etc. Eine endlose Zahl von Belegen könnte auch für das Gegentheil angeführt werden; so: *stayed* 154. 6; *changed* 83 etc. Noch sei erwähnt, dass öfter auch die Schreibung der Aussprache angepasst wurde; so: *fixt* 161. 5 [neben *fíxĕd* 41]; *sight (sighed)* 57; *opprest* 107; *possest* 108. 1. Interessant ist *torment* statt *tormented: Tangled I was with Love's snare* ‖ *Oppress'd with pain, torment with care* (137; N. 252).

7. Ebenso verhält sich auch die Endung *-en* des part. perf. starker Verben. Sie wird als Silbe gerechnet in: *Since thóu hast tákĕn páin this spáce* (99; N. 208); *tákĕn* 7. 14; 206. 11; *chósĕn* 111. 15; *hídděn* 220. 2; *forgóttĕn* 153. 20 etc. Mit der vorhergehenden Silbe vereint ausgesprochen wird sie in: *Is driven thereín by fórce and ráge of wínd* (48. 9); *drawen* 160. 14; *graven* 19. 19; 39. 6; *given* 53; 14. 14; *tā'en* 129. 12.

Wie steht es um das auch im jetzigen Englisch noch in ziemlich zahlreichen Fällen vorhandene, zu Wyatts Zeit aber noch viel öfter vorkommende *e* am Ende verschiedener Wörter, welches bald einen organischen, bald einen unorganischen Ursprung hat? Als Gesetz gilt, dass Wyatt dieses End-*e* nur in der Schrift bewahrt, was uns Tottels

Druck zeigt, ohne ihm den Wert einer die Senkung ausfüllenden Silbe zuzuweisen. Dies wird durch folgende aus T. M. entnommene Beispiele bewiesen: *And I ĕche foote a hánd had sene* (77); *Alás! I feare and pártly fele: full litle doth remain* (74); *proofe* 78. 2: *mynde* 78. 19; *losse* 81. 9 etc. Wie aber Schipper in seiner „Altenglischen Metrik" beweisende Stellen für das Tönen eines solchen End-*e* bei Barclay (pag. 503) und bei Lyndesay (pag. 523) beigebracht hat, so lässt sich trotz jenes Hauptgesetzes auch aus Wyatt eine oder die andere Stelle anführen, welche diese, bei ihm freilich schon ausserordentlich seltene Erscheinung belegt. Am deutlichsten zeigt dies der Vers: *Agáinst the búlwark óf the fléshĕ fráil* (207), weil sich hier der Herausgeber von A. E. bemüssigt sah, das End-*e* beizubehalten. (N. hat hier eine abweichende, silbenzählende Lesart: *Agáinst the wéak būlwárk of thé flēsh fráil* [N. 108]). Hieher können wir auch rechnen: *Thus híthertó have Í my tímĕ pássed* (149); *And éke the sámĕ right jōyóus* (38). Uebrigens ist es ungemein schwer, in jedem Falle zu bestimmen, ob man es mit Fehlen einer Senkung oder mit hörbarem End-*e* zu thun hat; wenn man auf die Möglichkeit, ein solches *e* tönen zu lassen, grösseren Nachdruck legt, so könnten viele von den Beispielen, die für fehlende Senkung beigebracht wurden, an diese Stelle versetzt werden; so um nur ein Beispiel zu nennen: *With fáith to tákĕ part* (65).

Ableitungssilben.

Ausser den Flexionssilben sind die Ableitungssilben hier näher zu studiren. Wir können zwischen germanischen und romanischen Ableitungssilben unterscheiden. Die germanischen kommen so gut wie gar nicht in Betracht; denn sie sind entweder schon mit der Stammsilbe zu einem Körper verschmolzen, oder sie haben noch recht volle Formen (wie *-ness, -ing*) und werden dann stets als Silben gerechnet, oder sie sind weniger voll gebaut (wie *-er, -en*) und können dann theils als Senkung mitgezählt werden, theils eine Verschleifung erleiden, wovon jedoch am geeignetsten im Zusammenhange gesprochen wird. — Wichtiger sind die romanischen Ableitungssilben, und zwar jene, welche mit *i (u, e)* + Vocal beginnen. Für Wyatt kommen hier die Endungen *-ion, -ience,*

-ient, -ious (-eous, -uous), -ial (-ual) in Rechnung, indem diese bald als eine, bald als zwei Silben behandelt werden. Doch ist deutlich ersichtlich, dass zu Wyatts Zeit die Contraction der ursprünglich stets zweisilbigen Endungen schon das allgemein Gebräuchliche war; und nur aus metrischen Gründen, meist um einen leichteren Reim zu erhalten, kehrt unser Dichter zu der früheren Behandlungsweise zurück. Daher sind die meisten Beispiele für Vollmessung Reimwörter. Einigermassen häufig findet Vollmessung jedoch nur bei der Ableitungssilbe *-ion* statt, mit der wir beginnen. Vollgemessen findet sich *-ion: So chánced mé that évery pássĭón* (7; N. 7) [Nott druckt ausdrücklich *passiòn*]; *Both hílls and váles cáusing reflĕxĭón* || *Which háve oft fórced ye bý compássĭón* (34; N. 25); *Amóng the dámpned nor yét no méntĭón* (208; N. 109). Häufig bemerken wir doppelte Senkung vor dem mit voller Ableitungssilbe gebrauchten Worte; so: *As shé my súit ănd ăffĕctĭón* (29; N. 20) *[: dóne];* 228. 14; *suggéstĭón* 209. 28; *corrúptĭón* 228. 16. Alle diese Beispiele sind dem Versende entnommen; für die Vollmessung von *-ion* im Versinnern kann ich kein Beispiel anführen. Hier ist die Verschleifung die Regel; so: *For tó prescríbe remíssĭons óf offénce* (219; N. 123); *imaginátĭon* 160. 14; *confúsĭon* 209. 27; *consolátĭon* 224. 16; *fáshĭon* 32. 17. Am Versende findet gleichfalls Verschleifung statt: *Nor mé corréct in wráthful cástigátĭon* (215; N. 118); *contemplátĭon* 216. 7; *occásĭon* 9. 18; *quéstĭon* 153. 31; *resolútĭon* 153. 32; *operátĭon* 220. 25; *relátĭon* 220. 27. — Viel seltener ist die Vollmessung von *-ience* und *-ient: She smíling át the whísted áudĭénce* (153); *Ĭs ă páinful pátĭénce* (83); öfter kommt das letztere Wort so gebraucht vor: 84. 6; 85. 4; 149. 13, im letzteren Falle im Innern: *That míne oppréssed pátĭénce was pást* (149; N. 50). Verschleifung der Silbe *-ience* findet sich als die gewöhnliche Behandlung sehr oft in den Gedichten pag. 82, 83, 84 und das Adjectiv *patient* 140. 2; so: *This Pátĭence ís for yóu* (82; N. 182). — Ebenso selten tritt Vollmessung ein bei *-ious (-eous, -uous)* und *-ial (-ual).* Für die ersteren dienen als Belege der zweisilbigen Messung: *More préciόus than cán thysélf devíse* (56; N. 49); *To gíve therebý occásion glórĭόus* (224) [Nott *grácĭόus*

(130)]. Die gewöhnliche Behandlung sehen wir: *For íf thy ríghtĕous hánd, that ís so júst* (208; N. 109); *cóurtĕous* 157. 20; 192. 19; *pítĕous* 57; *glórĭous* 220. 24; *pléntĭous* 228. 3; *outrágĕous* 231. 5; *fúrĭous* 166. 10. Die seltene Vollmessung des Suffixes *-ial (-ual)* liegt vor in: *Twénty times bétter; but óne espécĭál* (32; N. 23); *contínŭál* 2. 4; 208. 27. Hier auch ein Beispiel für Vollmessung im Innern des Verses: *From thé foul yóke of sénsŭál bōndáge* (55; N. 48); das Gegentheil sieht man in: *Tréasure celéstĭal that néver sháll defáult* (222); *contínŭal* 160. 9; *contínŭallý* 39. 24; 84. 4. — Die Endung *-ior* erleidet Vollmessung in dem einzigen Beispiele: *Of Cárthage hé that wórthy wárrĭór* (173. 1).

Silbenverschleifung.

Nachdem wir sahen, welche Behandlung Wyatt den Flexions- und Ableitungssilben zu Theil werden liess, wenden wir uns den Silbenverschleifungen überhaupt zu, die sehr verschiedener Art und sehr verschiedenen Grades sein können, und worauf eigentlich auch die Behandlungsweise der früher betrachteten Silben beruht. Eine Art der Silbenverschleifung (Elision) besteht darin, dass zwei tonlose Silben, von denen die erste mit Vocal endigt, die zweite mit Vocal anhebt, zwar nicht vollständig contrahirt, aber doch sehr schnell hinter einander im Zeitmasse einer einzigen Senkung gesprochen werden. Besonders häufig kommen Beispiele von *mány a* vor; so: *mány a yéar* (106. 8); *mány a dáy* (106. 9) etc. Andere Belege sind: *The héart once góne, the bódy ís sláin* (108; N. 218) [ähnlich 5. 3]; *Right sórry am I that yé be móved* (112; N. 223) [ähnlich 188. 26; 215. 22]; *Oh! háppy are théy that háve forgíveness gót* (211. 6) [ähnlich 211. 21]; *My kíng, my Cóuntry I séek, for whóm I líve* (173. 16); *Do away my síns, that só thy gráce offénd* (219; N. 123); *Small frúit and mány léaves their tóps do attíre* (15; N. 14). Hieher gehört auch folgender Vers, wo zwischen zwei tonlosen Silben desselben Wortes das stattfindet, was wir bisher bei zwei tonlosen getrennten Wörtern fanden (Synärese): *In fóllowing hér whom réason bíds me flée* (4). — Häufig verschwindet bei vocalischem Auslaut der ersten und vocalischem Anlaut der zweiten Silbe der erste Vocal gänzlich. Dies betrifft hauptsächlich den bestimmten Artikel und die

Präposition *to,* welche dann bisweilen auch der Aussprache gemäss *th'* und *t'* geschrieben werden. So: *Th'unéasy lífe I léad* (156); 187. 27; ausgeschrieben dagegen ist *the,* obwohl die Aussprache genau dieselbe ist wie früher: *For sínce the͡ unháppy hóur* (154); 156$^{8}/_{16}$; 160. 14 etc. Ferner *I knów not hów t'attáin* (155); 157. 5; 37; 5$^{2}/_{3}$ und mit ausgeschriebenem *to: Therefóre fear nót to͡ assáy* (129); 226. 8. Doch auch andere Wörter kommen hier in Betracht; so wird bei *no* der Vocal ausgestossen: *N'óther obtáining nor yét deníed* (21; N. 144). Auch im folgenden Verse tritt vollständige Contraction ein: *Nor líve alóne, nor whére he͡ is cálled resórt* (14; N. 13).

Anders ist der Charakter der Silbenverschleifung, die einen zwischen zwei Consonanten befindlichen Vocal mehr oder weniger beseitigt (Synkope). Am allerhäufigsten handelt es sich um den Lautnexus Cons. + *er* + Voc., bei welchem der Vocal *e* (an dessen Stelle sich aber auch ein anderer befinden kann, nur dass derartige Beispiele seltener sind) theils gänzlich, theils nur zum Theile ausgestossen wird, wonach sich selbst manchmal die Schreibung richtet. Ja, da die beständige Vollmessung einen sehr schleppenden, unangenehmen Eindruck hervorbringen würde, ist in vielen Fällen die verschleifte Form häufiger anzutreffen, als die volle. *Every* findet sich kaum anders, als in der angegebenen Weise; höchstens dass man im folgenden Verse lieber Taktumstellung, als Fehlen des Auftaktes annimmt: *Évĕrў kíng that fáir doth shéw* (138; N. 252). Andere Beispiele einer Verschleifung sind: *Consíde͡ring hís great góodness ánd his gráce* (214; N. 116); *clátte͡ring* 151. 25; *wánd'ring* 159. 6; 120. 6; *gáthe͡ring* 210. 27; *In hínde͡ring mé, me dídst thou fúrther* (38); [Vollmessung sehen wir dagegen in *consíděríng* 153. 16; *wávěríng* 27. 9; *súffěránce* 114; *hínděránce* 10. 14]; *ámo͡rous* 2. 9; 15. 15; 150. 6; *dánge͡rous* (4. 19) [gegenüber *dángěróus* 150. 30]; *bóiste͡rous* 15. 9; *lábo͡rous* 150. 28; *indífferentlý* 147. 5; *súff'rěth* 64. 25 [gegenüber der Vollmessung 102. 2]; *líbe͡rallý* 105. 5; *désperate* 116. 1 [*déspěráte* 223. 9]; *sávou͡ry* 193. 12, wo T. M. (pag. 90) *savry* druckt; *séve͡ral* 163. 3; *réve͡rent* 205. 19; *remémbe͡rer* 33. 5, bei T. M. pag. 45 in der Form *remembrer.*

Alle bisher angeführten Beispiele waren dreisilbige Formen. Folgt aber auf ein zweisilbiges Wort, das den gegebenen Bedingungen entspricht, ein innig dazu gehöriges, mit Vocal beginnendes Wort, so ist das Verhältnis genau dasselbe. Daher *flátter or* 101. 18; *óther abóve* 108. 14 [gegenüber *óthĕr* 22. 12; 113]; *forgétter of* 33. 5; *mánner of* 152. 31. Beginnt das nächste Wort mit einem Consonanten, so ist wohl noch immer Zusammenziehung oder Verschleifung zu constatiren, allein der mittlere Vocal muss dann doch etwas deutlicher gehört werden; wie *óther be* 21. 19; *bétter than mé* 88. 21; *únder the stáll* 195. 29 [gegenüber *úndĕr* 21. 21]; *bítter torménť* 151. 16 *[bíttĕr ís* 108]; *whíther to gó* 188. 17. Genau ebenso verhält es sich mit Wörtern, die mit dem Nexus Muta + *re* am Ende geschrieben, aber Muta + *er* gesprochen werden, obwohl wir hier nur ein Beispiel für Vollmessung vorräthig haben: *céntrĕ óf* 160. 15. — In sehr zahlreichen Fällen wird auch der Lautnexus Voc. + *ve* + Cons. durch Verschleifung zu Voc. + *v* + Cons. vereinfacht; so: *And with his thóught the híght of heáven to sée* (228; N. 136 druckt *heav'n);* 159. 11; 160. 3; 218. 24 *[héavĕn: And yét there ís anóther betwéen those héavĕns twó* (161. 14); 218. 2; 222. 8]; *even* 160. 9; 132. 3; 208. 32; *never* 108. 11, mit Synkope des *v* in der Form *ne'er* 42. 17 *[névĕr* 84. 16; 110. 11]; *ever* 75. 22 *[évĕr* 233. 22]; *eléven* 162. 8; *seven* 162. 18; *[sévĕnth* 161. 16]; *evil* 92. 2; 97. 26; *drivel* 195. 1. Hier könnten auch noch einmal viele part. perf. starker Verba auf *-ven* angeführt werden. — Natürlich findet derselbe Vorgang auch bei anderen Lautnexen als den bisher behandelten statt; so: *thréat'ner* 162. 2; *thréatenings* 232. 15, wo N. 199 *threatnings* druckt; *incóntinent* 110. 22; *shórtening* 235. 12 *[shórtĕníng* 223. 9]; *énemy* 204. 18; 216. 13; 212. 27, wo N. 114 *en'mies* druckt *[énemý* 149. 1]; *cóuntenance* 46. 22 *[cóuntĕnánce* 209. 3]; *déstiny* 8. 13 *[déstinў* 18. 9.]; *burden* 15. 2 *[búrdĕn* 154. 1; *héarkĕn* 158. 5]; *díligent* 196. 7 *[díligénce* 208. 20]; *vánities* 207. 15 *[vánĭties* 207. 19]; *pléntiful* 214. 1 *[pléntĭfúl* 218. 24]; *Spirit* scheint nur einsilbig gebraucht zu werden: 220 17/19; 221. 3; 2. 7; 5. 4; 230. 28; *pródigal* 222. 3; *unvárily* 47. 16; *éasily* 172. 11; *cóunsellor* 150. 14; *prísoner* 12. 13; *síngular* 214. 8; *sórrowful* 16. 5. Hier müssen auch Wörter erwähnt

werden, welche auf Muta +*le* endigen, aber Muta +*el* ausgesprochen werden; folgt auf diesen Nexus ein Vocal, so kann sehr leicht Verschleifung eintreten, etwas schwieriger, wenn ein Consonant folgt; so: *unstáble, unsúre* 27. 9; *dóubleness* 71. 6 *[dóublenéss* 71. 18]; *nóble and* 55. 25. Häufiger aber sind die Fälle, wo Verschleifung nicht eintritt: *exámplĕ ás* 212. 21; *círclĕ ás* 161. 6; *tróublĕ ánd* 222. 21; *féeblĕ ís* 154. 1; *spíndlĕ óf* 154. 4; *nóblĕ ín* 56. 4 etc. Im Gegensatze zu *sénsĭblé* 161. 8; *unmóvăblé am Í* (15. 12) findet sich pag. 149. 6 *hórrĭble féar* mit starker Contraction. — Für sich zu betrachten ist eine andere Art der Verschleifung, die bei einigen Wörtern romanischer und germanischer Abstammung eintritt. Folgt auf einen langen Vocal oder Diphthong unmittelbar der Nexus *e*+ Cons., so kann das *e* austreten oder richtiger, von dem vorhergehenden Vocal verschlungen werden (Synärese). Ueberwiegend finden wir diese Erscheinung bei *power: Made thém usúrp a power in áll excéss* (209; N. 111); 159. 12; 160. 6; 31. 16; 190. 15 *[pówĕr* 209. 7]; *lower* 224. 8; *flower* 175. 10; *cruel* 7. 3 *[crúĕl* 14. 12]; *cruelty* 23. 24; 71. 22 *[crúĕltý* 109. 14]; *prayer* 26. 15 reimend mit *pair [práyĕr* 222. 17].

Die Verschleifung hat den Zweck, ein mehrsilbiges Wort zu verkürzen. Gegenüber diesem milderen Mittel greift der Dichter auch bisweilen zu einem radicaleren, indem die Verkürzung durch Weglassung der Vorsilbe geschieht (Aphärese). Doch ist dies keineswegs für Wyatt bezeichnend, sondern als bei allen Dichtern gebräuchlich bekannt; daher nur einige Beispiele: *'twixt* 11. 11; *'tween* 10. 7; *'vaileth* 27. 11; 115. 7; *'pease* 20. 4; *'stablish* 232. 28; *'scuse* 64. 19; *'pear* N. 7. 24 für *appear,* was A. E. 8. 4 bietet. Aphärese.

Der Verschleifung diametral entgegengesetzt ist die Zerdehnung (Diärese). Wie bei der letzten Art der Verschleifung ein Diphthong ein nachfolgendes *e* einsog, so geschieht es umgekehrt nicht selten, dass ein langer Vocal oder Diphthong, dem ein *r* folgt, ein *e* aus sich entwickelt, dergestalt dass die eine Silbe im Metrum mit der Geltung von zwei Silben verwendet werden kann. Belege dafür gewähren: *A yéar doth ásk the fóurth, and hóŭrs théreto síx* Zerdehnung.

(162. 9; T. 94 schreibt wirklich *howers)* [*hours* 163. 11]; *But óŭr Dávid júdgeth in his intént* (226; N. 132) [*our* 228. 4]; *My júst desíre, ánd my crý* (60; N. 156); 107. 25; 138. 10 [*desíre* 98; 113]; *Such fíre ánd such héat* (94); 145. 8; 204. 2; 205. 10 [*fires* 89. 7]; hieher gehört auch: *And gnásh his téeth ĕke wĭth gróaning ĭrefúl* (232; N. 199), wodurch man eine garstige schwebende Betonung vermeidet. Der lange *a*-Laut wird zerdehnt: *Of Mércy, of Fáith, of Frâiltý, of Gráce* (221; N. 126), wozu Nott ausdrücklich bemerkt: *Frailty is here used as a word of three syllables* (pag. 569). Beachtenswert ist noch folgender Vers: *For móney, pǫ́isŏn ănd tréăsón; of sóme* (193; T. 90). Nott sagt gelegentlich dieses Verses: *The word „treason" in this passage is to be spelt „trahison", and pronounced as a trisyllable. This word so spelt and pronounced occurs in other writers of Wyatt's time* (pag. 564). Demgemäss druckt er auch: *For móney, póison and tráhisón at Róme* (N. 90). — Die Zerdehnung kann aber auch dadurch zu Stande kommen, dass zwischen zwei Consonanten aus rhythmischen Gründen ein mehr oder weniger deutliches *e* eingeschoben wird, um zwei Hebung tragende, unmittelbar aufeinander folgende Silben einigermassen auseinander zu halten; so: *But táke it tó you géntlĕlý* (104; N. 214), wobei auch der Druck die Aussprache wiedergibt; *And Hánnibál to Róme soo tróublóus* (152), bei welchem Verse N. 53 und T. 48 die eigentliche Aussprache viel deutlicher erkennen lassen, indem sie *troubelous* drucken. *At yóur commándmĕnt húmblý* (104; N. 214); *Of óne strícken with dínt of líghtníng* (3), wo T. 34 *lightenyng* druckt; *Chastíse me nót for mý desérvíng* (206; N. 107), *Thy chánces béen so wónderóus* (38; N. 29) [gegenüber *wóndrŏus* 216. 5]. Ausserdem bei Nott: *That spúrreth with fíre, and brídĕléth with íce* (N. 10) [*That spurs with fire and bridleth eke with ice* (11; T. 40)].

III. Wortbetonung.

Da einem jeden Dichter als Fundamentalgesetz die Regel vorschweben muss, jedes Wort im Verse so zu gebrauchen, dass der Wortaccent mit dem durch den Rhythmus bedingten Accent im Einklange steht (es ist interessant zu

sehen, wie Gascoigne in einer von Dr. A. Schröer, Anglia IV, pag. 14 angeführten Stelle [aus dem Jahre 1575] diesem Gesetze Ausdruck verleiht), so ist es einleuchtend, dass aus der in der Poesie „regelmässig" üblichen Betonung der Wörter ein Schluss auf die im gemeinen Leben übliche Wortbetonung gezogen werden kann. Wenn wir von diesem Gesichtspunkte aus die Verse Wyatts studiren, gelangen wir zu dem Resultate, dass er in Bezug auf Wortbetonung schon auf vollständig neuenglischem Boden steht, dass er die Wörter bereits so betont, wie es der heutige Sprachgebrauch verlangt. Bei einem ersten Blicke auf eine beliebige Stelle in Wyatts Werken wird man vielleicht diese Angabe als nicht ganz der Wirklichkeit entsprechend erachten; denn ziemlich oft treffen wir den rhythmischen Accent auf einer heute unbetonten Silbe. Einer genaueren Prüfung aber fällt es leicht zu erkennen, dass, mag der rhythmische Accent auch recht häufig auf eine für uns unaccentuirte Silbe fallen, diese Erscheinung doch bei Wyatt nicht die Regel, sondern die Ausnahme bildet, sowie zu constatiren, dass eine derartige Verwendung der Wörter zum grössten Theile durch Reimnoth und Reimbequemlichkeit, indem dem Dichter durch Hervorheben einer unbetonten Silbe eine grössere Zahl von Reimwörtern zur Verfügung stand, oder durch die Schwierigkeiten, welche sich ihm überhaupt bei der Befolgung der oben angegebenen Grundregel darboten, hervorgerufen ist. Aus dem Umstande aber, dass neben solchen Abweichungen sich stets auch die mit dem heutigen Sprachgebrauche übereinstimmende Betonung, und zwar in weit überwiegender Anzahl, findet, und dass ferner solche Abweichungen besonders häufig am Ende des Verses, also durch den Zwang des Reimes veranlasst, vorkommen, ergibt sich auch, dass wir wohl nur in den seltensten Fällen von einer wirklich gänzlichen Versetzung des Accentes zu reden haben, sondern gewöhnlich bloss eine mehr gleichmässige, beide Silben gleich stark hervorhebende Aussprache annehmen müssen, was als schwebende Betonung bezeichnet wird und mit dem antiken Spondaeus verglichen werden kann. Ganz unbestreitbar sind solche vom gewöhnlichen Gebrauche abweichende Betonungen, wenn die be-

treffenden Wörter den letzten Takt des Verses ausfüllen, da ja dann nicht allein durch den rhythmischen Gang des Verses die in der rhythmischen Hebung stehende Silbe bezeichnet wird, sondern auch noch der Reim diese Silbe kenntlicher hervorhebt; die Annahme von Taktumstellung an letzter Stelle ist deshalb unmöglich. Viel leichter geht die Vermuthung einer Taktumstellung im Innern des Verses an; da aber dieser Vorgang, ausser wo er an erster Stelle eintritt, den Gang des Verses unterbricht und somit dem gleichtaktigen Rhythmus zuwiderläuft, so wird man nach genauer Erforschung des Versbaues bei Wyatt zur Ueberzeugung gelangen, dass eine derartige Annahme nur in selteneren Fällen, wo nämlich die schwebende Betonung eine Ungeheuerlichkeit erzeugen würde, statthaft ist. Deshalb dürfen wohl auch jene Beispiele, die in der Folge aus dem Versinnern beigebracht werden, als sicher bezeichnet werden.

Romanische Wörter.

Es ist klar, dass unbetonte Silben dann am leichtesten Träger des rhythmischen Tones sein können, wenn dieselben in jener Sprache, der die entsprechenden Wörter entnommen wurden, den Accent trugen, wie dies bei den französischen Elementen der englischen Sprache so häufig der Fall ist. Daher wird es zweckmässig sein, die Erörterung mit den romanischen Wörtern zu beginnen. — Haben sich auch im Laufe der Zeit die dem Französischen entnommenen Wörter den englischen Betonungsgesetzen fügen müssen, so geschah dies doch nur allmälig; und selbst als das englische Princip schon gesiegt hatte, finden wir es begreiflich, dass Dichter, sich an frühere Verhältnisse erinnernd, bei Bedürfnis auf den vergangenen Gebrauch zurückgriffen. Daher kommt es, dass wir bei französischen Wörtern noch am ehesten eine völlige Umsetzung des Tones gegenüber der heutigen Sprache erblicken können, obwohl es im allgemeinen auch hier rathsam ist, lieber von „schwebender“ Betonung zu sprechen. Um das Gesagte durch Beispiele zu erhärten, betrachten wir zunächst einige Suffixe, um dann zu einzeln dastehenden Wörtern überzugehen.

1. Das Suffix *-age* zeigt romanische Betonung: *From thé foul yóke of sénsuál bōndáge* (55; N. 48) [reimend mit

rage]; In fóul bōndáge; to lóose and tó discúss (224; N. 130). Wenig wahrscheinlich dagegen ist die Betonung *ōutráge* (205. 1), weil nach einer Cäsur, wo leicht Taktumstellung eintreten kann: *The great offence, outrage, and injury* (205. 1). Die heutige Betonung sehen wir in: *vísăge* 7. 6 (im Innern); *vóyage* 162. 4 (i. I.); *ímage* 214. 8 (i. I.).

2. *-ail, -el* mit romanischer Betonung in: *You dó misséek with móre trāváil and cáre* (189; N. 85); ebenso *trāváil* 123. 3; 19. 11; 26. 5 (alle i. I.); dagegen *trávail* 13. 14 (i. I.); 189. 28 (i. I.); *márvel* 39. 1 (im Auftakt) und wohl auch ebenso zu betonen in: *Ánd no márvel! when síght is só opprést* (188).

3. *-ain* mit romanischer Betonung: *I sérve in váin* ‖ *And ám cērtáin* (139); *Nay! náy! cērtáin I wíll not só* (120); *As úncērtáin as ís the wind* (75); *Desíre increásing, ay míne hope úncērtáin* (13) *[: pain];* dagegen *cértăin* 12. 9 (i. I.); *móuntain: fóuntain* $13\,^{6}/_{7}$ und 15.

4. *-al.* Hier liegt nur ein Beispiel vor: *Alás! the cléar crȳstăl, the brīght transpléndent gláss* (156; N. 58); gegenüber *crýstăl* als Adjectiv in *When Í foresáw those crýstăl stréams* (185).

5. *-ance, -ence* zeigt romanische Betonung in: *To dáze man's síght; as bý their brīght prēsĕnce* (3) *[: véheménce]; Out óf prēsĕnce* ‖ *Of mý defénce* (81); *In tíme is trúst, which by déath's griēvánce* (55; N. 48) *[: advánce]; With sécret tráps to tróuble mý pēnánce* (209; N. 110) *[: cóuntenánce]; I únposséss; so hángeth ín bālánce* (N. 71; T. 84) [A. E. 173: — *hángeth now ín bālánce]* reimend mit *advance.* Dagegen *pátĭence* 84. 17; *présĕnce* 44. 16; *ábsĕnce* 21. 25; 156. 10; *pénance* 214. 18 (alle i. I.). Bemerkenswert ist dieses Suffix noch deshalb, weil es ein Beispiel bietet, wo der Accent, statt gegen das Ende, gegen den Anfang rückt im Gegensatze zum heutigen Gebrauche: *And hé that súffereth óffēnce wíthout bláme* (192; N. 89); doch *offénce* 205. 1 (i. I.); 206. 25 (am Ende); 208. 18 (a. E.).

6. *-ant, -ent* mit romanischer Betonung: *Hów should Í* ‖ *Be só plēasánt* ‖ *In mý sēmblánt* | *As my féllows bé?* (130; N. 243); *As wás my pléasure whén she wás prēsĕnt* (124; N. 236)

[: bánishmẽnt]; And thóugh it bé a smáll prēsẽnt (104; N. 214) *[: intẽnt]; Since yé delíght to knów ‖ That mý tōrmẽnt and wóe* (72; N. 169); ebenso im Innern 136. 25; *In ínward pláint, and héart's wōfúl tōrmẽnt* (71; N. 168) *[: intẽnt].* Dagegen *pléasănt* 131. 21 (i. I.); *férvent* 114. 9 (i. I.); *présent* adj. 21. 19 (i. I.); *tórment* subst. 81. 19; 100. 24; 152. 23 (alle i. I.). Als Verbum stets regelmässig betont *tormẽnt,* so 58. 13.

7. *-er.* Wenn Wörter mit dem Suffixe *-er* ungewöhnlich betont sind, was aber nur ungemein selten geschieht, ist die Annahme einer völligen Tonversetzung durchaus unzulässig; mag man bei manchen anderen Suffixen jene Annahme für möglich halten, bei *-er* kann wegen der geringen Lautfülle nicht davon gesprochen werden. Als sicheres Beispiel der schwebenden Betonung sei angeführt: *Whosó hath séen the sick in his fēvẽr* (210) *(: fērvóur : lāngóur).* Desgleichen: *And thére cámpeth displáying his bānnẽr. ‖ She thát me léarns to lóve and tó sūffẽr* (1. $^4/_5$). Die regelmässige Betonung beweisen: *féver* 17. 14; 168. 12 (i. I.); *dánger* (32. 5) (a. E.); *mátter* 17. 19 (i. I.); *práyer* 222. 17 (i. I.).

8. *-es* (auf lateinisches *issa* oder *itia* zurückgehend) ist romanisch betont in: *Then ín my bóok wrote mý mīstrẽss* (109; N. 220) *[: distrẽss]; To chóose agáin a néw mīstrẽss* (136; N. 250) *[: pénsivenẽss];* desgleichen pag. 23. 23 (a. E.); *Of péople fráil, pālăce, pōmp ănd richés* (209; N. 110) *[: accẽss].* Zugleich sehen wir hier auch den einzigen Fall, in welchem Wyatt den rhythmischen Accent auf das Suffix *-ace* fallen lässt. — Die heute gebräuchliche Betonung hat *místress* 21. 24; *ríches* 232. 25.

9. Für *-et* findet sich kein Beispiel mit romanischer Betonung; denn in *Of deep secrets that David here did sing* (221; N. 126) wird wohl besser Fehlen einer Senkung angenommen; die richtige Betonung ist ganz sicher in *And sécret ít you thínk* (42).

10. *-ice.* Romanische Betonung zeigen: *To stánd stáble; and áfter thý jūstice* (229; N. 138) *[: guise]; The Mércy that hídeth óf Jūstice the swórd* (221; N. 126); *And fór to téll, at lást, my gréat sērvice* (152; N. 54) *[: wise].* Dem steht gegenüber *jústice* 149. 7; 221. 24 (i. I.); *sérvice* 177. 7 (i. I.).

11. *-on* mit romanischer Betonung. Kein ganz sicheres Beispiel ist: *And ón my fáith, methínk it góod rēasŏn* ‖ *To chánge pūrpŏse like áfter thé sēasŏn* (7; N. 7); man könnte etwa auch *góod réason* und *To chánge púrpose líke āftĕr the séason* betonen. Ebenfalls ungewiss ist: *Flýing the líght, as ín prīsŏn or gráve* (205; N. 105), da hier die Annahme von doppelter Taktumstellung nahe liegt. Die richtige Betonung liegt bestimmt vor in: *póison* 193. 20 (i. I.); *párdon* 214. 4 (i. I.); *príson* 54. 18 (i. I.) und 54. 22 (a. E.); *séason* 7. 7 (a. E.); *réason* 10. 17 (i. I.).

12. *-or, -our.* Hier findet sich romanische Betonung in: *If wáker cáre; if súdden pále cōlŏur* (6) *[: therefóre];* gleichfalls 16. 2 (i. I.); *And thát the fít is pást of hís fērvŏur* ‖ *Sórrowful Dávid, áfter hís lāngŏur* (210); *The thréats whereóf in hórriblé tērrŏr* ‖ *Till hé had will'd to séek for hís sūccŏur* (210; N. 111); *Chastíse me nót, O Lórd! in thý fūrŏr,* ‖ *For thát thy árrows óf fēar, óf tērrŏr* ‖ *Stick déep in mé: I ló! from míne ērrŏr* (215; N. 118); *līquŏr* 223. 21 (a. E.); *fūrŏr* 211. 16; 223. 23 (a. E); *dōlŏr* 211. 18 (a. E.); *ērrŏr* 211. 20 (a. E.). Auch zwei Verba haben diese Betonung: *If Fáncy wóuld fāvŏur* (65; N. 161) *[: Páramóur]; Wherefére like áshes my bréad did mé sāvŏur* (223; N. 128) *[: līquŏr].* — Die gewöhnliche Betonung findet sich: *hónour* 191 1/2 (i. I.); *térror* 215. 12 (i. I.); *cólour* 7. 5; 17. 7 (i. I.); *súccour* 9. 1 (i. I.); *lábour* 33. 2 (i. I.); *érror* 10. 15 (i. I.); *rígour* 49. 29; *fávour* verb. 235. 4 (i. I.); 117. 23 (i. I.).

13. *-une.* Nur *fortune* kommt mit schwebender Betonung in Betracht: *And sháll I thánk fōrtŭne* (40) *[: tune]; Yea! thóugh Fōrtŭne her pléasant fáce* (52); *At mé Fōrtŭne list tó begín* (73), während die gewöhnliche Betonung z. B. 31. 7; 39. 15 (i. I.) anzutreffen ist.

14. *-ure.* Romanische Betonung: *What váileth únder káy* ‖ *To kéep trēasŭre alwáy* (128); *My ónly trúst! my héart's trēasŭre* (125. 9) *[: endúre];* auch 222. 3 (a. E.); *But sínce it ís so fár out óf mēasŭre* (125) *[: endúre]* und als Verbum 222. 1 (a. E.); *A róck of súch nātŭre* (144) *[: unsúre]; From éarthly fráilness ánd from váin plēasŭre* (150). Dasselbe findet auch statt, wenn von hieher gehörigen Wörtern durch Präfixe

oder Suffixe andere Bildungen entstehen; so: *Mēasúreless mércy, tó mēasúreless fáult* (222); *And with some stróke revénge the dísplēasúre* (23; N. 18) *[: endure];* auch 14. 5. Dem stehen entgegen die Betonungen *pléasure* 45. 17; 155. 17 (i. I.); 82. 17 (a. E.); *méasure* 82. 18 (a. E.); *náture* 39. 20; 40 (i. I.); *móisture* 34. 10 (i. I.).

15. *-y* zu wiederholten Malen mit schwebender Betonung: *So crúel thát art clóaked with bēautý* (34; N. 25) *[: thee];* 30. 15 (i. I.); *Or ís her héart so hárd that nó pītý* (34; N. 25) *[: thee]; And háve no móre pītý* (109. 12) *[: thee]* und im Innern 139. 21; *Of thý great náme, gróund of áll glōrý* ‖ *To thínk theréon; how sháll thy gréat mērcý* (208 $^{11}/_{13}$) *[: mémorý]; To Gód's ēnemíes such énd shall bé allów'd* (233; N. 200). Durch einige Verse könnte man leicht zur Ansicht gelangen, dass einige abgeleitete Adjectiva sich ebenso wie die zu Grunde liegenden Substantiva verhalten; doch dürfte folgende Scansion bei Annahme anderer Freiheiten vorzuziehen sein: *Ó pítiful héart! with páin enlárged* (71; N. 168); *But bý thy gréat mérciful própertý* (212; N. 114); *Dó not fróm me túrn thy mérciful fáce* (222; N. 128). — Die regelmässige Betonung tritt ein in: *béauty* 139. 23 (i. I.); *píty* 53. 8; 75. 5 (i. I.); *mércy* 208. 17 (i. I.); *glóry* 213. 20 (i. I.); *súrety* 234. 5 (i. I.); *fúry* 12. 23 (i. I.); *fólly* 118 (i. I.); *pítiful* 24. 13; *mérciful* 224. 29; *pléntiful* 214. 1.

Nachdem die wichtigsten romanischen Suffixe behandelt wurden, muss noch eine Anzahl anderer romanischer Wörter namhaft gemacht werden, welche auch Unregelmässigkeiten in ihrer Betonung zeigen, ohne sich unter die angeführten Gruppen einreihen zu lassen. Wenn ein Substantiv sich von dem dazu gehörigen Verbum nur durch den Ton unterscheidet (wobei das Substantiv den Ton auf der ersten, das Verbum auf der letzten Silbe hat), schwankt bisweilen der Accent des Substantivs; in solchen Fällen haben wir es wohl mit wirklicher Tonversetzung zu thun; so: *exíle: In thís exíle, no mánner óf comfórt* (14. 21); *recórd: If súch recórd alás! provóke the inflámed mínd* (156); doch *récord* 218. 8 (i. I.) (noch heute schwankend). — Auch bei Substantiven, die mit dem entsprechenden Verbum selbst in Bezug auf Be-

tonung übereinstimmen, indem beide den Accent auf der ersten Silbe haben, findet sich Betonung nach romanischer Art, wobei es schon wieder rathsamer sein wird, schwebende Betonung und nicht gänzliche Tonversetzung anzunehmen; so *cōmfórt* in dem schon mitgetheilten Beispiele 14. 21; ausserdem *Súffer me yét in hópe of sóme cōmfórt* (207; N. 108) *[: sort];* 212. 33; dagegen regelmässig *cómfort* subst. 139. 15 (i. I.); 206. 14 (i. I.). Ferner *mīschíef;* der Vers ist besonders interessant, weil er die richtige und schwebende Betonung vereinigt: *O míschief! bý mīschief to bé redréssed* (54); ferner pag. 78 im Reime mit *grief.* Hieher gehört auch *promise,* das, wenn es den Ton auf der letzten Silbe hat, in der Schreibung *promess* vorkommt: *For Fórtune háth kept hér prōmés* (N. 22; T. 64) [A. E. 31 hat hier eine fehlerhafte Lesung, indem sie ein *now* einschiebt] reimend mit *redréss. If thóu seek hónour, tó kēep thý prōmés* (21; N. 145) *[: expréss]; prōmés [: redréss]* 25. 16; dagegen *prómise* 31. 8. — Andere Substantiva mit schwebender Betonung finden wir in: *And thús I sáid: Once mý left fóot, Madáme* (149) *[: flame]; Sufficed nót, Madáme, that yóu did téar* (180; N. 78); *Thou árt my réfuge and ōnlý sāfegúard* (212); *fōrést* 1. 9 (i. I.); *pūrchése* (231. 25) *[: grace].* — Was wir bei Substantiven sahen, tritt auch bei Adjectiven ein: *Of hím that hás pērféct intélligénce* (211; N. 113); *[pérfect* 8. 1; 23. 19 (i. I.)]; *It is ás in dréam, únpērféct and láme* (N. 8) *[As ín a dréam, unpérfect ís the sáme* (9; T. 38)]; *Mine ádversáre, with súch grīevóus repróof* (151) *[gríevous* 149. 11 (i. I.)]; *glōriốus* 152. 5 (a. E.) *[glórious* 220. 24]; *fāmốus* 152. 4 (a. E.). — Auch einige Verba müssen hier angeführt werden: *To thée alóne, to thée have Í trēspáss'd* (219; N. 123); *And íf the hárm that Í sūffér* (76; N. 174) *[: mēasúre]; Unkínd tongue! tó ill hást thou mé rēnd'réd* (8; N. 8) *[: hónouréd : afráid : sáid]; And thús I dísdāin thát that yé refúse* (N. 13) *[And thát thus Í disdáin that you refuse* (A. E. 14; T. 69)]. Im Anschlusse an das letzte Beispiel sind einige andere ganz besonders hervorzuheben, wo bei französischen Wörtern der Ton weiter nach vorwärts gerückt ist, als in der heutigen Sprache: *Is nów mine éxtreme énemý* (110; N. 220); wahrscheinlich auch 86. 19;

Thy hóly wórd of éterne éxcellénce (227; N. 143) *[etérne* 225. 5 (i. I.)].

Bisher wurden der Betrachtung nur zweisilbige Wörter und einige davon gebildete Ableitungen unterzogen; wenden wir uns jetzt den dreisilbigen Wörtern zu, bei denen wir vom heutigen Sprachgebrauche abweichende, schwebende Betonungen nach zwei Richtungen zu unterscheiden haben. Bei jenen, welche für gewöhnlich den Accent auf der mittleren Silbe tragen, wird bisweilen die erste und letzte Silbe vom rhythmischen Accente getroffen; so: *rĕpēntánce: More líke was hé the sélfsame rĕpēntánce* (205; N. 105); *[repéntance* 206. 12; 11. 13 (i. I.)]; *óbsērvánce: Aríse, I sáy, do Máy some óbsērvánce* (5); *rĕmēmbránce: Some óther óffer tó my rĕmēmbránce* (209; N. 110); *ábūndánce* nach N. 5. 7; *cóntīnúe: Mád, if ye líst to cóntīnúe your sóre* (189; N. 85); *éndēavóur: Their bów shall bréak in théir most éndēavóur* (232; N. 200) *[: power] [endéavour* 18. 18 (a. E.)]. Ganz ebenso verhält sich das viersilbige *ūndíscōvéred* in *Nor ín his spríte is áught undíscōvĕr'd* (211; N. 113) *[: preferr'd]*. — Sehr selten nur findet es sich, dass bei dreisilbigen Wörtern mit einem Tone auf der ersten und dritten Silbe eine schwebende Betonung dadurch eintritt, dass der rhythmische Accent auf die gewöhnlich unbetonte mittlere Silbe fällt. So: *īmpórtūne: Respéctless lábour, īmpórtūne, crý and cáll* (222; N. 127) *[importúne* verb. 222. 13]; *cōntrárȳ: But fínd contráry of ít, that théy inténd* (8; T. 38) *[And fínd the cóntrárȳ óf ít, that théy inténd* (N. 8)].

Einen Augenblick müssen wir noch bei den Eigennamen verweilen, deren Verwendung im Verse Wyatt Schwierigkeiten zu bereiten pflegt. Der Name David, der so häufig in seinen Psalmen vorkommt, wird richtig betont, so dass wir in den beiden Versen: *And when David had pondered well and tried* (222); *Did put David, it seemeth unto me* (228) sicherlich Fehlen des Auftaktes zu constatiren haben. Dem richtigen *Náthan* (204. 27) steht gleich darauf ein *Nathán* durch den Reim mit *man* verbürgt gegenüber: *So stérnly sóre this Próphet, thís Nathán* (205. 5; N. 104). Auch *Hebrew* scheint einmal auf der zweiten Silbe betont zu sein pag. 210. 22. Die Betonung *Egýpt* ist durch den Reim mit *writ* gesichert:

Cáesar, when thát the tráitor óf Egýpt (6). Gegenüber der heutigen Betonung *Cytheréa* betont Wyatt *Cythéraea* in: *Help nów Cythéræá my lády déar* (61). Die Schwierigkeit der Anwendung von Eigennamen ersehen wir besonders aus folgenden Beispielen: *Of high Caesar, and damn Cato to die* (191; N. 88); *Whom Homer honoured, Achilles that great;* || *And African Scipion, the fāmóus* (152; N. 53 hat vor *African* noch ein *the); Vulcan begat me, Minerva me taught* (166; N. 65).

Germanische Wörter.

Bei germanischen Wörtern, zu deren Betrachtung hinsichtlich der Wortbetonung wir jetzt übergehen, ruhte der Ton von jeher auf der Stammsilbe. Während es bei französischen Wörtern infolge Erinnerung an den früheren Zustand leicht war, schwebende Betonung oder selbst manchmal völlige Tonumstellung eintreten zu lassen, musste zufolge der sich stets gleichbleibenden Betonung germanischer Wörter auf der Stammsilbe eine Veränderung des Tonverhältnisses von jeher dem Ohre anstössig sein, so dass die Licenz der schwebenden Betonung bei germanischen Elementen jedenfalls eine viel grössere ist, als dieselbe Erscheinung bei romanischen Wörtern. Am erträglichsten und daher am frühesten statthaft ist diese Freiheit bei Zusammensetzungen, in denen man die Bestandtheile noch erkennen kann, allerdings bald mehr bald weniger deutlich. So *bōndslāve: To énter júdgment wíth thy thráll bōndslāve* (229; N. 138 schreibt die Worte getrennt); *wēlfāre: Some lóse their ówn wēlfāre* (92; N. 193) *[: snare];* 103. 19; 112. 24 *[wélfare* 36. 4 (i. I.)]; *ēlsewhére: That, bút it háve elsēwhére some áid or sóme succóurs* (154; N. 56) und *nōwhére* 47. 9; *thērefóre* und *whērefóre* scheinen sogar viel häufiger die Betonung auf der letzten, als auf der ersten Silbe zu haben: *Think nót therefóre to híde* (42); 49. 28; 57. 7; 187. 17; 194. 11; einigemal sogar im Reime: *That ín my flésh is léft no héalth therefóre* (216; N. 119) *[: sore];* 98 und desgleichen *wherefóre* im Reime mit *more* pag. 99. 1 *[thérefore* 24. 12; 60. 15; 61. 11; 195. 15]; *nōthíng* und *sōmethíng* haben ebenfalls häufig den Ton auf der letzten Silbe, so *My fóod nōthíng my fáinted stréngth repáirs* (53; N. 45); 33. 10; 57. 24; 59. 21; und pag. 69 im Reime; *Thus óf that hópe, that dóth my lífe sōmethíng sustáin*

(155; N. 57). Die gewöhnliche Betonung von *nóthing* findet sich z. B. 47. 2; 57. 13. *Sōmetíme(s): Though thát such cáuse sōmetíme in fólks I find* (22; N. 145); 53. 21; 158. 15; *[sómetimes* 32. $^1/_5$; 82. 10]; *ālwáy(s)* sehr häufig: *My lífe ālwáy* ‖ *That dóth decáy* (90); ferner noch im Reime 21. 4; 84. 9; 128; oder im Innern 160. 12 *[álways* 31. 14; 49. 2; 84. 15]; *sīxtéen: In níne and twénty yéars compléte, and dáys ālmóst sīxtéen* (161; N. 61); für *ālmóst* wurde soeben ein Beispiel angeführt; *ālsó* hat häufig diese Betonung: *Do yóu, my téars, ālsó* (40) *[: grow];* 39. 5; 156. 6; 163. 12 *[álso* 36. 12]. Auch *cannot* weist wohl ebenso oft die falsche, als die richtige Betonung auf: *And óf itsélf cannót perdíe* (27; N. 150); *My téars cannót suffice my wóe* (35); 73; 179. 17; 225. 5 *[cánnot* 74. 12; 191 $^{10}/_{13}$]; *untó* scheint bei Wyatt viel häufiger den Ton auf der zweiten, als auf der ersten Silbe zu tragen: *For Í untó my cóst* (103; N. 213); 154. 7; 156. 11; 162. 14 *[únto* 15. 1; 49. 11; 119. 12; 144]. Auch *intó* findet sich mehrmals mit der heute ungewöhnlichen Betonung: *And yét I knów I rún intó the gléad* (8; N. 8); 5. 7; 48. 1; 214. 17; *[ínto* 14. 11; 100. 12].

Ausser in zusammengesetzten Wörtern findet sich schwebende Betonung öfters bei vollen Flexions- oder Ableitungssilben, worin wir, abgesehen von der schon als die Ursache angegebenen Reimnoth und Reimbequemlichkeit, auch Einfluss mancher romanischen Ableitungssilben erblicken können. Hier ist wiederum darauf hinzuweisen, dass wir es in einem solchen Falle ganz entschieden nur mit schwebender Betonung, nicht aber mit Tonversetzung zu thun haben. Da *-ing* die vollste Flexionsendung ist, so sind auch die damit gebildeten Participien der Anwendung mit schwebender Betonung am frühesten ausgesetzt, sowohl zu Ende des Verses, als auch im Innern: *Trow yé! I dóte withóut ēnding* (27; N. 149) *[: thing]; I séek nōthing* ‖ *My héart of sóre sīghing* (69; N. 166); *Plénty of pláint, mōan ánd mōurning* (127; N. 239) *[: sing]; mōurning* 112 (a. E.); *sāying* 112 (a. E.); *The páin of mý fāll pátientlý bēaring* (3; N. 3). Bisher hatten wir nur Beispiele von einsilbigen Verben; aber auch bei mehrsilbigen Verben wird bisweilen die Participendung *-ing* vom rhyth-

mischen Tone getroffen: *Whereby̆ I dáre with húmble bĕ-mōaning* (206; N. 107) *[: thing] [bemóans* 208. 2]; *Look nót, O Lórd, upón mine ŏffĕnding* (220; N. 124) *[: spring] [offénd* 227. 12]; *Oh, díverse áre the chástīsings of sín* (213; N. 115) *[chastíse* 206. 17]; *I sháll thee téach and gíve ūndĕrstănding* (213; N. 115) *[: thing]*. — Bei zweisilbigen Participien wird man sich im Versinnern wohl nur mit Vorsicht für schwebende Betonung entscheiden, wie etwa in: *Withóut fōrcing or stréngth* (41; N. 32); *If wáiling ór sīghing contínuallý* (16; N. 14); ist da Annahme anderer Freiheiten nicht allzu störend, so dürfte man durch eine solche Annahme den Intentionen des Dichters am nächsten kommen; so etwa: *To wíll and lúst, léarnĭng tŏ sét a láw* (190; N. 87); *Withóut héarĭng ŏr júdgment óf the sóund* (217; N. 121); *Some dó presént tŏ mў wéepĭng éyĕs, ló!* (209; N. 110). — Für schwebende Betonung bei anderen Flexionsendungen lassen sich kaum streng beweisende Beispiele beibringen, da wohl fast alle Verse, in welchen bei strenger Zugrundelegung des jambischen Rhythmus der rhythmische Accent auf die Flexionsendungen *-eth* oder *-ed* fällt, durch Anwendung einer der bekannten Freiheiten ohne solche harte Betonung gelesen werden können. Sicher ist schwebende Betonung in: *Such vírtues hé lēarnĕd in mý great schóol* (N. 54), wo A. E. 152 und T. 49 viel besser lesen: *Such vírtues léarned hé in mý great schóol.* Im übrigen aber möchte ich scandiren: *Go, bénd thy bów, that stóny héarts bréaketh* (23; N. 18); *Éach cūre cáusĕth íncrĕase bў twénty fóld* (33; N. 24); *Spíed to be cáught, ánd so dréad-eth* ‖ *That hé for nóught his páin léseth* (37; N. 28) *[: fléeeth : féareth];* ähnlich 54. 19; 55. 22; 221. 22; 224. 31 etc.; auch *I wíll not yét ín my gráve be búried* (2; N. 2). — Wie schon oben angekündigt, findet sich schwebende Betonung bisweilen auch bei vollen germanischen Ableitungssilben, besonders bei *-ness, -less, -ly*. Beispiele für die erste Silbe sind: *I stóp my éars with hélp of thý gōodnĕss* (209; N. 110) *[: accéss];* desgleichen 206. 22; 212. 20 (a. E.); 218. 19 (i. I.) *[góodnĕss* 214. 5; 228. 22 (i. I.)]; *Púnish it nót as ásketh thé grēatnĕss* (206; N. 107) *[: excéss];* 211. 12 (a. E.) *[gréatnĕss* 221. 14 (i. I.)]. Die Silbe *-less* steht in folgenden Versen

in der rhythmischen Hebung: *My Lády lóveth mé dōubtlĕss* (88) *[: dóublenéss];* 101. 8; 104. 7 (beide a. E.); *The bódy stíll awáy slēēplĕss it wéars* (52; N. 45); *Of súch a róot, lo, cómeth frúit frūitlĕss* (11; N. 10) *[: hárdinéss];* dagegen *éndlĕss* 37. 18 (i. I.); *cárelĕss* und *spéedlĕss* 121 (i. I.); *héartlĕss* 81. 13. — Auch die Ableitungssilbe *-ly* ist, wenn auch selten, die Trägerin des rhythmischen Accentes: *A swéet lānguŏr, a gréat lōvelў́ desíre* (15; N. 14); 21. 23; *But hów that I ám, none knóweth trūlў́* (147; N. 262) *[: free].* In manchen Fällen dürfte die Annahme einer fehlenden Senkung vorzuziehen sein: *And máy dáily, if thát she wíll* (16) *[lívely* 3. 9; *lóvely* 164. 2; *déadly* 5. 9].

An diese bisher erwähnten Gruppen schliesst sich eine Anzahl einzelner Wörter an, von denen ein Theil folgen soll: *forecást* subst. dem entsprechenden Verbum in der Betonung angeglichen: *So thát, forgót the wísdom ánd forecást* (204; N. 104) *[: fast]; hāppў́: Hath máde me nów the móst hāppў́* (60; N. 156) *[háppў* 115. 4 (i. I.)]; *mērrў́: With feígned vísage, nŏw sād nŏw mērrў́* (7; N. 7) *[: cóntrarý]; ānў́: To háve ānў́ redréss* (69); 76. 7 *[ány* 98. 3]; *ōnlў́: All óther thóughts, in thís ōnlў́ to spéed* (150; N. 51); 111. 15; 213. 5 *[ónlў́* 150. 14; 177]; *bōrrŏw* und *sōrrŏw: From dépth of déath, from dépth of héart's sōrrŏw* ‖ *Thee háve I cálled, O Lórd, to be mý bōrrŏw* (227) *[: óverthrów]; The labours' salve! increasing my sōrrŏw* (33; N. 24) *[: fol];* dagegen *sórrow* 33. 12; *fóllow* 99. 5; *bórrow* 103. 4; ferner sämmtliche Compositionen mit *-ward(s);* so: *tōwārds: Like ás the swán tōwārds her déath* (87; N. 187); *nōrthwárd* 160. 17; *ĭnwárd* 216. 10 *[ínward* 216. 7; 190. 20]; *bāckwárd: Retúrning mé bāckwárd by fórce expréss* (21; N. 145) *[báckward* 190. 3]; *ōutwárd* 6. 18. In einigen Fällen handelt es sich um die Endung *-er;* nämlich *āftĕr: But thóu, O Lórd! how lóng āftĕr this sórt* (207); 3. 21; 7. 19; *[áfter* 4. 5]; *fūrthĕr* 76. 7; *ūndĕr: A sérpent nóurish Í ūndĕr my wíng* (152. 27); 11. 5; 224. 2 *[únder* 21. 21; 195. 29]; *hīndĕr: As hé that féels his héalth to bé hīndĕr'd* (N. 113) *[preférr'd]* [A. E. 212 bietet hier die in Anbetracht des Reimes jedenfalls schlechtere Lesart: *As hé that fíndeth hís health hínderéd].* Ferner *ēarnĕst: 'Twixt wóe and wéalth, betwíxt*

ēarnĕst and gáme (11) *[éarnest* 30. 3]; *wōfúl: In ínward pláint, and héart's wōfúl torménte* (71; N. 168) *[wóful* 71. 1]; *stēadfást: Unmóvablé am Í, and théy stēadfást* (15; N. 14) *[: blast]* dagegen *stéadfast* 4. 16.

Bei einigen anderen zweisilbigen Wörtern findet das umgekehrte Verhältnis statt, indem sie jetzt auf der letzten Silbe den Accent tragen, während Wyatt sie oftmals auf der ersten Silbe betont; so *whéreas: For whéreas shé ‖ Shewed crúeltý* (140; N. 265); 17. 19; *wíthout: That wíthout cáuse to húrt me dó not céase* (217. 4); 9. 19; 225. 16; 234. 1 *[withóut* 232. 8]; *thérein, whérein, théreon: And théreon spénd thy mány brittle dárts* (19; N. 17); 160. 7; 163. 3, gegenüber den richtigen Betonungen 118. 12; $157^{1}/_{17}$; 162. 10; *mýself, thýself* nicht häufig: *But mýself Í say ón this fáshion* (27; N. 150); *What máy I dó, if thýself cáuse thy smárt* (181; N. 78) *[mysélf* 110. 17; *thysélf* $189^{21}/_{23}$; 154. 8]; *āgāinst: For óf one bódy āgāinst áll natúre* (166; N. 66); *únkīnd: This únkīnd mán may shéw, ere thát I párt* (151; N. 53) *[unkínd* 152. 26].

Auch einige germanische dreisilbige Wörter mit dem Tone auf der mittleren Silbe tragen bisweilen unregelmässiger Weise einen rhythmischen Accent auf der ersten und einen auf der letzten Silbe, wobei natürlich schwebende Betonung eintritt. So *únkīndnĕss: Your únkīndnĕss hath swórn my déath* (88; N. 187); 87. 12; *ánōthĕr: To ánōthĕr must Í make sépultúre* (166) *[anóther* 163. 4]. Selten wird ein dreisilbiges Wort, das gewöhnlich den Hauptton auf der ersten, den Nebenton auf der letzten Silbe trägt, mit dem rhythmischen Accente auf der mittleren Silbe verwendet; so *rīghtwisenēss: Bríght as the sún, and thý rīghtwisenēss sháll* (231; N. 199) *[rightwiselý* 13. 10].

IV. Reim.

Damit der Endreim (denn nur um diesen handelt es sich bei der Erörterung des Wyatt'schen Versbaues) erschöpfend besprochen werde, ist derselbe am zweckmässigsten von jenen drei Gesichtspunkten aus zu betrachten, die Schipper in seiner „Altenglischen Metrik" aufgestellt hat; dar-

nach haben wir ihn zu beurtheilen a) nach der Zahl und b) nach der Beschaffenheit der vom Reime betroffenen Silben; c) nach der Stellung des Reimes innerhalb eines strophischen Gefüges. Was den ersten Punkt anlangt, so hielt ich es, da bei der Betrachtung des Alexandriners und Septenars der Versausgang unbedingt zur Sprache kommen musste, für geeigneter, auch bei den anderen Versarten gleich anzuführen, ob und inwieweit Verse mit klingendem Ausgange vorkämen, als diese Angaben für diesen Platz aufzusparen. Da ferner mit dem dritten Punkte die Verwendung des Reimes für den Strophenbau im innigsten Zusammenhange steht, muss die Betrachtung dieses Punktes dem folgenden Capitel zugewiesen werden. So haben wir denn hier nur den zweiten Punkt, die Beschaffenheit der vom Reime betroffenen Silben, näher ins Auge zu fassen.

Wenn man vom Reime im Allgemeinen spricht, versteht man darunter stets nur den accentuirten Reim, der in dem Gleichklange der betonten Vocale und der darauffolgenden Consonanten und Silben besteht. Wyatt aber beschränkt sich nicht auf diese eigentlich allein berechtigte Reimart, sondern gebraucht auch unaccentuirte Reime, sowie ein Mittelding zwischen beiden, Reime, die man accentuirt-unaccentuirt nennen kann.

A. Accentuirter Reim.

Die Definition hiefür ist soeben gegeben und darin der Gleichklang der betonten Vocale als ein Erfordernis angeführt worden. Wenn wir aber vom Gleichklange der betonten Vocale sprechen, so ist allerdings genaue Uebereinstimmung der Länge und Klangfarbe derselben ein Erfordernis, welches die Kunstpoesie erheben und anstreben muss. Doch selbst bei hervorragenden Dichtern der neuesten Zeit kann man mit leichter Mühe eine nicht unbedeutende Menge von Reimen sammeln, welche dieser Anforderung nicht vollständig Genüge leisten. Es wird uns daher nicht wundern, auch bei Wyatt eine Anzahl von Versen zu finden, deren Reim als nicht vollkommen bezeichnet werden muss. Für

den heutigen Leser ist es dabei aber von grösster Wichtigkeit, niemals zu vergessen, dass die Aussprache Wyatts noch in gar vielen Fällen von der jetzt üblichen abwich, so dass viele Wörter, die jetzt nur einen mangelhaften Reim geben würden, damals mit einander in vollständigem Einklange standen. So lässt sich in einer Anzahl von Versen nach unserer jetzigen Sprechart Augenreim constatiren, wobei das Auge durch die im Reime stehenden Wörter völlig befriedigt wird, während das Ohr den Unterschied in der Aussprache verspürt: *heat : sweat* 157; *shall : all* 6; *all : shall : call* 231; *flood : food : good* 187; *love : move* 208, 227; *blood : flood : good* 220; *love : behove* 122; *above : move* 161. Alle diese Reime müssen für Wyatt als rein angenommen werden. Noch häufiger sind jene Beispiele, in welchen weder unserem Auge, noch unserem Ohre völlig genügt wird, da der in Betracht kommende Vocal mit Modificationen desselben Lautes oder verwandten Lauten im Reime steht; aber auch hier liegt nach der Aussprache Wyatts wohl in den meisten Fällen ein ziemlich reiner Reim vor, so: *pace : was* 162; *fat : state : gate* 191; *hold : would : should* 114; *safeguard : ward : prepared* 222; *gold : should : would* 189; *come : sum : doom* 189; *behold : should* 164; *nurse : course* 160; *east : west* 163; *dear : where* 25; *appear : there : here* 187; *distress : cease* 60; *redress : release* 115; *heel : well : feel* 193; *beseech : leche : wretch* 207; *distress : peace* 120; *fear : ear : there* 208; *best : least* 224; *pierce* [französisch *percer*] *: reverse* 40. Nach der heutigen Aussprache beurtheilt, bietet Wyatt viele Fälle, wo der einfache Vocal mit seinem Diphthonge reimt; doch muss hier beachtet werden, dass erst zu Wyatts Zeit, nämlich Ende des fünfzehnten oder Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, die Diphthongirung des *i* und *ou* eintrat. So: *two : now* 161; *lower : honóur : power* 224; *could : loud : rood* 188; *power : góvernór* 55; *food : allow'd : cloud* 232; *justice : guise : wise* 229; *bridle : idle : middle* 196; *deny : cruelty* 45; *why : fantasy* 43; *there : desire* 21. Auffällig ist das öftere Vorkommen von *e*- und *a*-Lauten in zusammengehörigen Reimwörtern: *hearts : converts : starts* 203; *heart : convert : depart* 228/229; *discern : harm* 17; *part : desert* 17. [Für *desert* der A. E. druckt T. M.

und N. öfters *desart,* so T. 72; N. 88.] Aehnlich verhält sich auch der Reim: *harm : charm : firm* 212. Bemerkenswert sind auch die Reime: *shutt : fit* 114. [wofür N. 225 *shytt* druckt, wie auch A. E. pag. 6. 19 thut]; *bond : stand : land* 224 [N. 130: *stond : lond]; drawen : overthrowen* 152/153; T. 49 *[overthrawen* N. 54]; *griev'd : moved : proved : mischiev'd* 112, wo Nott pag. 223 *meved : preved* druckt. Jedenfalls muss hier der Schreibung Notts beigepflichtet werden.

Weniger häufig kommt es vor, dass die auf die betonten Vocale folgenden Consonanten eine Verschiedenheit aufweisen. Aber auch für diese gröbere Freiheit bietet Wyatt mehrere Beispiele: *wealth : myself* (110; N. 221); *health : myself* (pag. 9/10; N. 9); *helpeth : wealth* (184; N. 81); *eaves : disease : please* (223; N. 129); *fable : saddle* (26; N. 148); *dáughter : besóught her : láughter* (196; N. 93); *Egýpt : writ : shytt : quit* (pag. 6/7; N. 6); *yfiled : beguiled : smiled : misguided* (pag. 2/3; N. 2); *rewarded : enlarged : regarded* (71; N. 168); *deprived : revived : ascribed* (222; N. 127); *findeth : undermineth* (204; E. E. 183) *[undermindeth* N. 104].

Beim accentuirten Reime hat man je nach der Beschaffenheit der Reimwörter verschiedene Arten zu unterscheiden. Zunächst ist der gleiche Reim zu erwähnen, dessen Wesen darin besteht, dass ein und dasselbe Wort in der nämlichen Bedeutung die Reimwörter bildet, dass also ein Wort mit sich selbst im Reime steht. Diese unschöne Reimart ist von Wyatt nur ausserordentlich selten angewendet worden, so in: *That annoy both me, and peradventure other :* ‖ *Judge thou, that knowest the one, and eke the other* ($151^{18}/_{19}$). In einem anderen Beispiele *Which by imagination drawen from the one to t'other* ‖ *Toucheth the centre of the earth, for way there is none other* ($160^{14}/_{15}$) wird der leidige Eindruck solcher unmittelbar aufeinander folgender Reime dadurch etwas gemildert, dass im ersten Verse der Artikel mit *other* verschmolzen ist, so dass man beinahe dieses Beispiel unter den bald zu besprechenden reichen Reimen anzuführen hätte. Weniger unangenehm fühlbar macht sich ein solcher fehlerhafter Reim, wenn die Verse weiter von einander getrennt sind, wie z. B. *down : town : down* (194. 11. 13. 15);

hand : stand : hand (216. 23. 25. 27), wo die schlechten Reimverse durch drei andere geschieden sind; oder *the bést : the bést : opprést* (55. 12. 14. 15); *lack : make : make* (204. 12. 14. 16), wo doch wenigstens ein in der Mitte stehender Vers den Fehler weniger deutlich macht. Ebenso findet sich gleicher Reim in: *use it nót : like it nót : ye are nót : love it nót* (22. 1. 4. 5. 8). Zugleich bemerken wir in diesem letzten Beispiele, sowie in dem schon mitgetheilten *the best : the best : opprest* (55) Beispiele des erweiterten Reimes, bei welchem noch eine dem eigentlichen Reime vorangehende tonlose Vorsilbe oder auch ein getrennt davor stehendes Wort mitreimt. — Verwandt mit dem gleichen Reim ist der rührende oder reiche Reim, bei welchem „die reimenden Silben oder Wörter aus denselben Lauten bestehen, aber verschiedene Bedeutung haben“ (Schipper, Altengl. Met. pag. 299). Obgleich auch diese Reimart nicht zur Erhöhung der Schönheit eines Gedichtes beiträgt, kann sie doch eher gestattet werden, als der gleiche Reim. Bei Wyatt findet sich diese Reimart recht häufig. Von den hier möglichen drei Fällen, nämlich 1. beide Wörter sind bei verschiedener Bedeutung lautlich vollständig gleich; 2. das eine der reimenden Wörter ist zusammengesetzt, das andere einfach; 3. beide Wörter befinden sich in verschiedenen Zusammensetzungen, kann der erste und dritte durch kein aus Wyatt gezogenes Beispiel belegt werden. Zur zweiten Gruppe gehören: *succours : course* ($154^{3}/_{4}$); *recover : cover* ($154^{11}/_{12}$); *behold : hold* ($155^{14}/_{15}$); *mete : intermete* ($156^{2}/_{3}$); *discover : cover* ($156^{16}/_{17}$); *news : renews* ($158^{5}/_{6}$); *serve : reserve* ($159^{2}/_{3}$); *proffer'd : offer'd* (104); *never : ever* ($50^{2}/_{4}$); *ease : misease* (195); *close : disclose* (204); *move : remove* (208); *stable : unstable* ($219^{20}/_{24}$); *unrest : rest* ($220^{16}/_{18}$); *ensue : sue* ($220^{20}/_{22}$); *able : disable* (233. 6); *fault : default* ($16^{18}/_{19}$); *unkind : kind* ($22^{6}/_{7}$). — Es ist noch jene Art des gebrochenen Reimes zu erwähnen, bei welcher ein Bestandtheil des Reimes aus zwei Wörtern besteht. Die wenigen Beispiele, die Wyatt dafür liefert, sind: *Thy níece, thy cóusin, síster, ór thy dáughtĕr ‖ Íf thy bétter háth her lóve besóught hĕr* ($196^{19}/_{21}$; N. 93); *Práte and páint and spáre not ‖ And thóugh ye swéar it wére not* ($101^{20}/_{21}$; N. 211); *I shrínk at thát I béar not ‖ I wóuld*

I thóught it wére not (146$^{12}{}_{16}$: N. 161 162): in demselben Gedichte noch *féar not : wére not* (145); *héar not : wére not* (146$^{1}{}_{5}$).

Bevor wir den accentuirten Reim verlassen, noch eine Bemerkung. Wie die mitgetheilte Definition der accentuirten Reime besagt, ist das Betontsein der Reimsilben Erfordernis. Der letzte Jambus, dessen Hebung demgemäss den Reim zu tragen hat, muss, ebenso wie alle anderen Takte in vollkommen gebauten Versen, so beschaffen sein, dass der rhythmische Accent und der Wortaccent mit einander im Einklange sind. Wenn also die Reimsilbe den Wortaccent oder, falls es sich um einsilbige Wörter handelt, den logischen Accent trägt, sowie ausserdem noch den rhythmischen Accent, so muss dieselbe die vorangehende, in der Senkung stehende Silbe an Tonstärke weit überwiegen. Dieses ist charakteristisch für die vollkommen gebauten Verse mit accentuirtem Reime. Nun aber kommt es nicht selten vor, dass der Dichter aus Reimnoth in den letzten jambischen Takt ein Wort einführt, dessen Wortbetonung der rhythmischen Betonung zuwiderläuft; der rhythmische Accent macht aber seinen Einfluss auf der zweiten, den Reim tragenden, für gewöhnlich tieftonigen oder gar tonlosen Silbe geltend und bewirkt die uns schon bekannte schwebend-betonte Aussprache des Wortes. Daraus ergibt sich aber, dass in diesem speciellen Falle die Reimsilbe die voranstehende Silbe an Tonstärke nicht mehr überwiegt, sondern ihr nur gleichkommt. Wir sehen, der Reim in einem Verse wie *Trow yé! I dóte without ēnding? (Within my heart shall still that thing)* (pag. 27) ist nicht ganz gleichzustellen dem Reime in Versen wie *On sonour chords his fingers he exténds* ‖ *Down from his eyes a stream of tears descénds* (217). Da aber beide Reimarten darin übereinstimmen, dass auf der Reimsilbe der rhythmische Accent zu ruhen kommt, muss auch diese zweite Gattung unter dem allgemeinen Namen der accentuirten Reime mit einbegriffen werden. Da diese specielle Unterabtheilung mit dem Gebrauche der schwebenden Betonung unzertrennlich ist, dürfte es nicht nöthig sein, nochmals Beispiele aufzuführen, die schon bei jener Gelegenheit gegeben werden mussten.

B. Unaccentuirter Reim.

Die vorhergehende Betrachtung über das Tonverhältnis der Reimsilben zu den voranstehenden führt uns von den accentuirten Reimen, wobei als Mittelglied jene eben erwähnte Unterabtheilung anzusehen ist, zu den unaccentuirten. Während das Wesen der vollkommen gestalteten accentuirten Reime darin besteht, dass die Reimsilben sowohl vom Wort-, als auch vom rhythmischen Accente getroffen werden, mithin der vorangehenden Silbe an Tonstärke weit überlegen sind; während das Wesen der unvollkommen gestalteten accentuirten Reime dahin anzugeben ist, dass die Reimsilben nur vom rhythmischen, nicht aber zugleich vom Wortaccente ihre Tonstärke erhalten, daher auch die voranstehende Silbe nicht überwiegen, sondern ihr nur gleich sind: ist es die charakteristische Eigenschaft der unaccentuirten Reime, dass die Reimsilben von keinerlei Accent, sei es Wort- oder logischer Accent, sei es rhythmischer Accent, beeinflusst werden, zufolge dessen auch die vorangehende Silbe an Tonstärke nicht übertreffen, ihr auch nicht gleich sind, sondern von ihr übertroffen werden. Unter Versen mit unaccentuirtem Reime versteht man daher solche, bei denen nicht die letzte Hebung der Verse, sondern die auf die letzte Hebung folgende Senkung Träger des Reimes ist; der Vers muss also immer klingend ausgehen. Zur Veranschaulichung sogleich ein Beispiel:

Consíder wéll thy gróund and thý begínn ĭ n g;
And gíves the móon her hórns and hér eclíps ĭ n g ($56^1/_3$).

Es ist einleuchtend, dass die Anwendung der unaccentuirten Reime dem Dichter die grössten Vortheile in Bezug auf die Leichtigkeit der dichterischen Composition bietet. Bleiben wir nur bei dem gegebenen Beispiele. Wie wenig Wörter gibt es, die mit *beginning* oder *eclipsing* in accentuirtem Reime stehen könnten! Wendet der Dichter dagegen unaccentuirten Reim an, so stehen ihm sogleich die part. praes. sämmtlicher Verben zur Verfügung. Was Wyatt zur Anwendung dieser unaccentuirten Reime bewog, war eben

die grössere Leichtigkeit zu reimen, namentlich in jenen Gedichten, die er aus Petrarca übersetzte, wo er die Verse nicht ganz nach Belieben formen konnte, sondern den Sinn schon vorgezeichnet erhielt, und andererseits die Hoffnung, durch Anwendung dieser Eigenart die weiblichen Reime seines italienischen Vorbildes einigermassen wiederzugeben, während ihm dies bei bloss accentuirten Reimen ganz unmöglich gewesen wäre. Daher kommt es denn auch, dass diese Reimart gerade in den aus dem Italienischen übersetzten oder wenigstens in italienischer Manier geschriebenen Gedichten sich am häufigsten einstellt; es sind dieses vor allem die Sonette, sowie überhaupt die kleineren fünftaktigen Gedichte. Uebrigens kann diese Reimart keineswegs gebilligt werden; im Gegentheile, man muss sie als eine zu weit getriebene dichterische Licenz bezeichnen, die sich bei anderen Dichtern zum Theil gar nicht, zum Theil nur ungemein selten vorfindet. Am besten wird man die Richtigkeit dieser Behauptung nach den weiter unten anzuführenden Beispielen ermessen können, wo wir sehen werden, dass nicht immer so klangvolle Endungen wie *-ing* den unaccentuirten Reim tragen. Doch hat auch Wyatt in den anderen Gedichten sich eine solche Freiheit nur selten gestattet; unter den vereinigten Alexandrinern und Septenaren findet sich ein einziges Beispiel; auch die Dreitakter bieten nur drei, die Satiren und Psalmen vier, die Viertakter sieben Beispiele.

Nach diesen Bemerkungen mögen die bei Wyatt vorkommenden unaccentuirten Reime geordnet und möglichst vollzählig vorgeführt werden. Bei Bildung unaccentuirter Reime ist betheiligt:

1. Die Flexionsendung *-eth: With hórrible féar, as óne that gréatly dréadĕth* ‖ *A wróngful déath, and jústice álway séekĕth* (149; N. 50); *Alás! the dóubt that dréadful ábsence gíveth.* ‖ *The fírm fáith that ín the wáter fléteth.* (61; N. 157) *páiseth : práiseth : cōmplísheth* (221; N. 126); *fléeth : appéareth : féareth* (1); *wásheth : depárteth : percéiveth : pláineth* (11; N. 10); *cláweth : delíghteth : créepeth* (169; N. 68); *kíndleth : síngeth* (169; N. 68); *despíseth ; regárdeth : dréadeth : sítteth : léadeth ;*

triúmpheth : móveth : bréaketh : entréateth (p. 22, 23; N. 18); *flĕth : féareth : dréadeth : léseth* (37; N. 28) [Viertakter].

2. Die Flexionsendung *-ed: Afóre that Quéen I cáused to bé acítĕd* ‖ *That líke as góld in fíre, he míght be trĭĕd* ‖ *Chárged with dólour, thére I mé preséntĕd* (149; N. 50); *inclósed : oppréssed* (54; N. 47); *redréssed : delíverĕd* (54; N. 47); *pássed : escáped* (149; N. 50); *tásted : tráced : aráised* (150; N. 51); *móved : fíxed* (p. 55/56; N. 48/49); *aggríeved : wéaried: búried : stírred* (2; N. 2); *éased : appéased : decéived* (98) [Viertakter].

3. Die Flexionsendung *-ing: Éver my háp is slácк and slów in cómĭng* ‖ *For, tíger líke, so swíft it ís in pártĭng* ‖ *Alás! the snów blácк shall it bé and scáldĭng* ‖ *And whére he róse the sún shall táke his lódgĭng* (13; N. 12); *begínning : eclípsing: wórking* (56; N. 84/49).

4. Die Flexionsendung *-en: But tó presérve, lo, ít to thée was táken* ‖ *I sérved thee, nót that Í should bé forsáken.* ‖ *And nót to bé repáyed aftér this fáshion.* ‖ *Nor sínce in thée there ís none óther réason* (16; N. 15). Gegen die Annahme, dass *táken* und *forsáken* als richtig accentuirter, *fáshion* und *réason* als unaccentuirter Reim zu betrachten sei, spricht der Umstand, dass Wyatt wahrscheinlich nie die sich aus einer solchen Annahme ergebende Reimstellung *abba acca* bei Sonetten verwendet hat.

5. Die Endungen *-er, -ure, -or, our: Use wíles for wít, and máke decéit a pléasŭre* ‖ *I cánnot wrést the láw to fill the cóffĕr* ‖ *And dó most húrt, where thát most hélp I óffĕr* (191; N. 88) [Satire]; *mánger: cóurtier: móisture* (195; T. 91) [N. 91; E. E. 178 statt *courtier clóister]* [Satire]; *ármour: fávour: érror* (209; N. 110) [Psalm]; *wónder : órder* (38; N. 30) [Viertakter]; *fúrther : únder* (38; N. 30) [Viertakter]; *óther : órder* (162; N. 62) *[Poulter's measure]; tréasure : rícher : póorer* (129) [Dreitakter]; *flówer : wíther : sávour* (128) [wenn nicht etwa *flōwĕr : wīthĕr : sāvŏur]* [Dreitakter]; *chámber : remémber : dánger* (32; N. 23); *pléasure : dólour : súffer* (p. 54/55; N. 47); *súffer : thíther : éver* (124; N. 236); *náture : rúler : displéasure* (150; N. 51); *ánger : gáther : fúrther* (152; N. 54); *óther : hígher* (153) [N. 55 statt *higher fárther]; pléasure : érror* (150; E. E.

141; N. 51) [die Betonung *pléasure* kommt nach N. viel natürlicher als nach A. E. und E. E.; N.: *Frôm all éarthly fráilness, ánd vain pléasure:* A. E. und E. E.: *From éarthly fráilness, ánd from váin pléasure]; remémber: méasure: depríver: displéasure* (p. 13/14). Im folgenden Falle hat A. E. und E. E. unaccentuirte Reime, während nach N. die Verse zu den gewöhnlich reimenden gehören, freilich mit erzwungener Betonung: *Mine óld dear énemý, my fróward mástĕr ‖ Which hóldeth thé divíne part óf our nátŭre* (A. E. 149; T. M. 46; E. E. 140); *Mine óld dear én'my, mý frōwárd māstĕr ‖ Which hóldĕth thé divíne part óf Natúre* (N. 50).

6. Die Endungen *-ion, -on, -om: Whatéver he háth of ány hónest cústom ‖ But, ló! yet néver wás there níghtly phántom* (153; N. 55); *quéstion: resolútion* (153; N. 56); *fáshion: alterátion: operátion* (172; N. 70); *wísdom: prison* (55; N. 47); *determinátion: prison* (54; N. 47); *réason: prison* (55; N. 48); *condítion: fáshion* (7; N. 7); *régions: pássions* (150; T. 47; N. 52). In dem Gedichte pag. 28 kommen nur zwei Reime vor, der eine ist accentuirt, der andere unaccentuirt: *háth none: réason: condítion: affĕction: excéption: discrétion: occásion* (28; N. 151) [Viertakter]. Von den zwei Reimen des Gedichtes pag. 27 ist der eine accentuirt-unaccentuirt, der andere unaccentuirt: *affĕction: perféction: opínion: inténtion: fáshion: possĕssion: réason* (27; N. 150) [Viertakter].

7. Die Endung *-y: Should I then trúst untó such súretў ‖ And néver yét have fóund it trústў ‖ Nay, Sír, in fáith, it wére great fóllў* (pag. 37/38; T. 43) [N. 29 aber liest: *And should I trust to such surety ‖ And never hath found it trusty. ‖ Nay, Sir, in faith, it were great folly*] [Viertakter].

8. Die Negation *not* bildet das in der Senkung stehende Reimwort durchaus in dem kleinen dreitaktigen Gedichte *He professeth indifference* p. 137; N. 251.

9. Am interessantesten von allen unaccentuirten Reimen sind jene Fälle, in welchen die tonlose Endung *-er* nicht wieder mit einer Endung *-er*, sondern mit einem erst durch Zerdehnung eines Vocals zu erschliessenden Laute „er" reimt. Ich habe folgende Beispiele im Auge: *And yét, methínks, althóugh I líve and súffĕr, ‖ Oft mány thíngs do háppen*

ín one hóŭr (55¹/₆; N. 48 druckt ausdrücklich *howèr*). *Might néver pierce; and íf that mórtal práÿer* ‖ *In héaven be heárd, at leást yet Í desíre* ‖ *: require : desire :* ‖ *Alás, I cánnot thérefore nów assáil hĕr* ‖ *With pítifúl compláint and scálding fíre* (24; N. 19 druckt ausdrücklich *fyer*). *To séek for grápes on brámbles ór on brîĕrs.* ‖ *To sét his háy for cóneys óver rívĕrs;* ‖ *And yét the thíng that móst is yóur desíre* (189; N. 85) [Satire]; hier ist noch die Ungenauigkeit des Reimes *-ers : -ers : -er* hervorzuheben.

C. Accentuirt-unaccentuirter Reim.

Wir wenden uns nun jener Art von Reimen zu, die man accentuirt-unaccentuirt nennen kann, weil sie nichts anderes sind als eine Verquickung jener zwei bereits behandelten Reimgattungen. Demgemäss lässt sich die Definition dieser Reimart in folgender Weise geben: Das Wesen des accentuirt-unaccentuirten Reimes besteht darin, dass von den zwei mit einander reimenden Silben die eine jedenfalls vom rhythmischen Accente (gewöhnlich auch vom Wortaccente) getroffen wird und daher in der Hebung steht, die andere Silbe aber weder vom rhythmischen, noch vom Wortaccente beeinflusst als Senkung auf die letzte Hebung des Verses folgt. Auch von dieser Reimart ist dasselbe zu sagen, was schon bei Gelegenheit der unaccentuirten Reime erwähnt wurde, dass wir es nämlich mit einer zu weit getriebenen poetischen Licenz zu thun haben, die bei anderen Dichtern entweder gar nicht oder ausserordentlich selten vorkommt, wie denn Dr. Schröer (Anfänge des Blankverses. Anglia IV. 30) bei Surrey nur ein einziges Beispiel gefunden hat.

Von den ziemlich zahlreichen Versen Wyatts, welche hier eine Erörterung verlangen, sind bei weitem die meisten keine beweisenden Beispiele für den accentuirt-unaccentuirten Reim. Wenn man auch viele Verse bei einer ungezwungenen, vom Reime abstrahirenden Lesung als Belege dafür ansehen könnte, wird man doch mit Rücksicht auf die Sonderbarkeit, ja Ungeheuerlichkeit dieser Reimart oftmals besser thun, andere Freiheiten anzunehmen, welche einen accentuirten

oder unaccentuirten Reim ermöglichen. Bei der daraus sich ergebenden Unsicherheit enthalte ich mich auch einer statistischen Angabe über die bei Wyatt vorkommenden Fälle. — Beim Reime sind betheiligt:

1. Die Endungen *-er, -ure, -or, -our: Of Cárthage hé that wórthy wárriór* ‖ *And Í líkewise, of áll my lóng endéavŏur* ‖ *Ne cóuld I úse. The hóld that ís given óvĕr* (173; N. 71). Diese Reime werden jedoch richtig accentuirend, wenn wir im zweiten Verse eine allerdings gezwungene doppelte Senkung constatiren oder sei es *long,* sei es *all* streichen; dadurch erhalten wir die auch A. E. 232; N. 200 belegte Betonung *ĕndēavóur.* Für *óvĕr* die Aussprache *ó'er* anzunehmen bildet keine Schwierigkeit. — In den zwei folgenden Fällen bietet nur A. E., T. M und E. E., nicht aber N, accentuirt-unaccentuirte Reime: *The sólemn óath, whereóf she tákes no cúre* ‖ *: sure :* ‖ *To mé spītefúl, withóut just cáuse or méasŭre* ‖ *And wíth some stróke revénge the displēasúre* ‖ *: endúre* (A. E. pag. 22/23; E. E. 19; T. 53 ebenso nur auch *displéasŭre* infolge eines davorstehenden *great);* dagegen liest Nott: *To mé spītefúl, withóut cause ór mēasúre* (N. 18); — *Of fórce I múst forsáke such pléasŭre* ‖ *A góod cause júst, since Í endúre* (36; T. 44; E. E. 31); dagegen Nott: *Of fórce I múst forsáke pleasúre* (N. 28). In beiden Fällen muss man sich für Nott entscheiden.

2. Die Endungen *-ion, -on, -om, -en: I fínd no péace, and áll my wár is dóne* ‖ *And nóught I háve, and áll the wórld I séize ŏn* ‖ *: prísŏn* (oder *prisón)* ‖ *: occásĭon* (oder *occásión)* (9; N. 9); durch eine weniger natürliche Betonung wäre es auch hier möglich, den rhythmischen Accent auf *on* zu verlegen, also *seize ón. So chánced mé, that évery pássión* [N. druckt ausdrücklich *passión]* ‖ *Whereby if thát I láugh at ány séasŏn* (7) [N. 7. liest den zweiten Vers *Whereby if Í lāugh ány tíme or séasŏn].* Sehr garstig sind die Reime in: *Eke thát is nów, and thát that ónce hath bén* ‖ *Torménť my héart so sóre, that véry óftĕn* ‖ *: thén : séldome* (pag. 13/14). Auch N. 12 und T. 69 haben dieselben Reime, nur könnte bei ihnen auch *seldóm* gelesen werden; übrigens sagt Nott: *It is one of Wyatt's worst sonnets* (pag. 542). — In einigen

Fällen kann man auch statt der mitgetheilten, accentuirt-unaccentuirten Reim hervorrufenden natürlichen Lesung eine doppelte Senkung im Verse annehmen, wodurch man accentuirten Reim erhält: *That góodness, which doth nót forbéar his són* ‖ *: salvation :* ‖ *To hím that súeth by húmble súpplicátion* (pag. 228/229; N. 136/137), vielleicht besser — *húmblĕ sŭpplicátión*; *Do awáy that váil by férvent affĕctión* ‖ *: corrúptión :* ‖ *Mán redéemeth, déath hath hér destrúction* (228; N. 136); *Súbject mátter fór his óperátion* ‖ *Amóng the dámpned, nor yét no méntión* (208; N. 109); *Shall só defáce her cráfty suggéstión* ‖ *Since Í, o Lórd, remáin in thý protéction* (209; N. 110). — Statt *My tóngue shall práise thy jústificátión* ‖ *But óf thysélf, o Gód! this óperátion* ‖ *: relátion* (220; N. 125) liest man geeigneter — *práise thý justíficátion,* weil man so richtigen Reim erzielt. — Bisweilen hat A. E., T. M. und E. E., nicht aber N. accentuirt-unaccentuirte Reime: *reflĕxión : compássión :* ‖ *As júdges, ló, to héar my éxclamátion* (A. E. 34; T. 43; E. 28), dagegen Nott: *As júdges, to héar mine éxclamátión* (N. 25); — *And which to chóose make pláin conclúsión :* ‖ *príson* (A. E. 55; T. 225; E. 48), dagegen Nott: *Ánd which fór to chóose make pláin conclúsion* (N. 48); — *I chóse the bést of mány a míllión* ‖ *: discrétĭon : fáshĭon* (A. E. 152; T. 48; E. 143), dagegen Nott: *I chóse ríght the bést of mány a míllĭon* (N. 54).

3. Die Endung *-y: If út be só that Í forsáke thĕe* ‖ *As bánished fróm thy cómpaný* ‖ *: órder mé : crúeltý : perdíe :* ‖ *By nó means lóve, an héartless bódў* (27; N. 150); *lōvelў* (oder *lóvely) : fírmly : hónestlý : gréatly : súrely : déadly : réadilý : abúndantlý* (25; N. 148) [vierhebige Verse]; *To rúin lífe, out óf all cómpaný* ‖ *Líke the spárrow wás I sólitárў* ‖ *: contínuallý* (223; N. 128/129), nur durch die sehr garstige schwebende Betonung: *Líke the spárrŏw wăs Í sōlĭtāry* könnte man den Reim accentuirt machen; *jóllitý : slúggardý : Let mé remémber mý misháps unháppў : cómmonlý* (5; T. 36), Nott dagegen liest besser: *Let mé remémber the háps most únhāppў* (N. 5); — *Súch vain thóught, as wónted tó misléad mĕ* ‖ *: flée : líbertý : crúellý* (4; N. 4). — In einem Falle bietet nur Nott accentuirt-unaccentuirten Reim: *Thou tóok her stráight from mé,*

that wóe-worth thée ‖ *Not I, quod hé, but príce that ís well wórthў* (N. 55); hier wird man die Lesung von A. E. 153; T. 50; E. E. 144 vorziehen: *Not Í, but príce; more wórth than thóu, quod hé.*

4. Die Endungen *-ance, -ence: Ye thát in lóve find lúck and swéet abúndănce* ‖ *Aríse, I sáy, do Máy some óbservánce* ‖ *: mischánce : advánce* (5; T. 36; E. 4); Nott pag. 5 aber liest mit Auslassung von *sweet ábūndánce.* Während man nach A. E. 153; T. 50; E. 145 lesen müsste: *Dear lády, nów we wáit thine ónly séntĕnce* ‖ *She smíling át the whísted áudiénce* bietet Nott die bessere Lesart: *Dear lády, wé wait ónly thý sēntĕnce* (N. 56).

5. Die Endung *-ain:* Statt *Thróugh* [N. *Thórough] désert wóods, and shárp high móuntăins* ‖ *Through rócky séas and óver hílls and pláins* ‖ *: páins* (150; N. 52) betont man wohl besser *Thrŏugh désert wóods, and shárp high móuntáins; — úncērtáin : páin : móuntăin : fóuntăin* (13; N. 12); *móuntăins : fóuntăins : pláins : remáins* (15; N. 13/14). Da die letzten Verse wenigstens paarweise betrachtet richtig reimen, obgleich alle vier Reime zusammengehören, so ist hier der accentuirt-unaccentuirte Reim weniger tadelnswert.

6. *farewéll : téll: Yet táke this tále as trúe as góspĕl* ‖ *Ye máy my lífe save ór expél* (112; N. 223); um einen richtigen Reim zu erhalten, müsste man *true as* als doppelte Senkung, *gōspĕl* aber schwebend lesen. — *Her cáter séeks, and spáreth fór no pérĭl* ‖ *And háth therefóre no wít of chárge nor trávăil* ‖ *Doth glád her héart, till thát her bélly swéll* (187; N. 83); *Like clóth, and Thóu shalt chánge them líke appárĕl* ‖ *: wéll : rebél* (225; N. 131); *Évermóre thus tó contént his místrĕss* ‖ *I stírred hím still tóward géntlenéss* (152; N. 54); *I shóuld so thínk, then cáre I nót.* ‖ *To bé that Í appéar not.* ‖ *Líkewise to thínk it ís not* (146) [Vier- und Dreitakter]; ebenso $146^{2}/_{4}/_{8}$; $146^{10}/_{12}/_{16}$.

V. Strophenbau.

Obgleich die verschiedenartigen Licenzen, die in den vorhergehenden Capiteln constatirt werden mussten, deutlich zeigen, dass Wyatt bei seiner dichterischen Thätigkeit mit

mannigfachen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, benutzte er doch als verschönerndes Gewand seiner poetischen Gedanken eine wahrhaft überraschende Fülle strophischer Gebilde und liess sich selbst durch die schwierigsten und kunstvollsten Formen nicht zurückschrecken. Gerade durch diese schwierigen Strophenarten erklären sich manche der angewendeten Freiheiten, worauf schon früher hingewiesen wurde. — Da Prof. Schipper in seiner „Altenglischen Metrik" in ausgedehnter Weise sowohl die allgemeinen Grundsätze des Strophenbaues, als auch die einzelnen, in der alt- und mittelenglischen Zeit vorkommenden strophischen Gebilde ihrer Entstehung und ihrem Wesen nach zur Darstellung gebracht hat, wird es in Betreff derjenigen Strophen Wyatts, welche ihr Vorbild in der altenglischen Literatur finden, genügen, kurz zu sein und eigentlich nur eine Classification der vorhandenen Strophen zu geben. Ausführlicher dagegen mögen wieder jene Strophenarten behandelt werden, welche erst Wyatt im Vereine mit Surrey fremden Literaturen entnahm; liegt ja doch gerade in der Einführung verschiedener Strophen eines der Hauptverdienste unseres Dichters.

A. Einreimige Strophen.

a. Eigentlich einreimige, gleichmetrische Strophen.

Diese Form findet sich bei Wyatt recht selten, doch betreffen die anzuführenden Beispiele mehrerlei Versarten:

1. Viertakter sind durch den gleichen Reim zu Strophen vereinigt:

Farewell the heart of cruelty!
Though that with pain my liberty
Dear have I bought, and wofully
Finish'd my fearful tragedy (36; N. 28).

Die A. E. druckt zwar nicht bloss vier, sondern acht Verse als eine Strophe; aber Nott hat die richtige Eintheilung. Hier sei erwähnt, dass, was die Eintheilung der Strophen anlangt, Nott überhaupt weit sorgsamer zu Werke geht, als A. E.

2. Die gleiche Strophenform erblicken wir auch in vierhebigen Gedichten: 112; N. 223—147; N. 262; hier kehrt der vierte Vers mit verschiedenen Modificationen als eine Art Refrain in allen Strophen wieder.

3. Zehn dreitaktige Verse sind durch den gleichen unaccentuirten Reim *(nŏt)* verbunden: 137; N. 251.

b. Einreimige, gleichmetrische Strophen sammt einem kurzen Refrainvers.

Diese Gattung finden wir etwas häufiger, und zwar:

1. Bei Fünftaktern, indem auf drei durch denselben Reim verknüpfte Verse ein ständiger Refrain folgt.

In aeternum I was once determed
For to have loved and my mind affirmed,
That with my heart it should be confirmed,
In aeternum (89; N. 189).

Aehnlich ist das Gedicht pag. 52 (N. 189) gebaut, nur ist dort kein echter Refrainvers vorhanden, der sich am Schlusse jeder Strophe wiederholt, sondern auf jede Strophe folgt ein sich nicht gleichbleibender, reimloser Dreitakter.

2. Bei Viertaktern nach dem Schema *aaa + r:* 75; N. 173—99; N. 203—105; N. 215—123; N. 235—136; N. 250; nach dem Schema *aaaa + r:* 80; N. 179—111; N. 221. Im letzten Beispiele steht an der Spitze des Gedichtes ein viertaktiges Reimpaar, aus welchem der Refrain entnommen ist.

3. Hier möchte ich noch folgende, aus dreitaktigen Versen bestehende Strophe anreihen:

And wilt thou leave me thus?
Say nay! say nay! for shame
To save thee from the blame
Of all my grief and grame.
And wilt thou leave me thus?
Say nay! say nay! (108; N. 219);

denn die eigentliche Strophe besteht aus den einreimigen Versen, während der erste und die beiden letzten regelmässig wiederkehren.

c. Einreimige, ungleichmetrische Strophen.

Nur ein einziges Gedicht ist hier zu erwähnen:

Is it possible?
That so high debate,
So sharp, so sore, and of such rate,
Should end so soon, and was begun so late.
Is it possible? (106; N. 216.)

Die eigentliche Strophe hat die Form $a_2a_4a_5$, wobei a_2 Zweitakter, a_4 Viertakter, a_5 Fünftakter darstellt. Diese eigentliche Strophe ist zu Beginn und zu Ende mit einem Refrain versehen. Erwähnt möge noch werden, dass in der vierten Strophe der Vers a_5 ein Viertakter ist.

B. Zweitheilige Strophen.

a. Gleichgliedrige und gleichmetrische.

Die hieher gehörigen Strophenarten sind zahlreich vertreten. Die einfachste hier zu erwähnende Strophenform *aabb* findet sich nicht; dagegen:

1. *abab.* α. Bei Fünftaktern.

Heaven and earth, and all that hear me plain
Do well perceive what care doth make me cry;
Save you alone, to whom I cry in vain;
Mercy, Madam, alas! I die, I die! (58; N. 154.)

β. Bei Viertaktern: 30; N. 21—35; N. 26—43; N. 35—74; N. 166—102; N. 211—107; N. 217—121; N. 233—178; N. 76—104; N. 214 [die Verse *b* reimen nur auf der Silbe *-ly,* obwohl der letzte Vers kein Refrain ist]; 87; N. 185 [in den fünf vorhandenen Strophen werden in den Versen *a* als Reimwörter nur *death* und *breath,* in den Versen *b* nur *note* und *not* verwendet]. — Der letzte der vier Verse ist ein Refrain in 70; N. 166—60; N. 156. In dem Gedichte pag. 95; N. 196 wird der letzte Vers ebenfalls von einem Refrain gebildet; doch sind hier zwei Refrainverse vorhanden, welche in den einzelnen Strophen regelmässig abwechseln.

γ. Bei vierhebigen Versen: 86; N. 185.

δ. Bei Dreitaktern: 65; N. 161—182; N. 80.

2. *abba* die Umstellung des vorigen Schemas bei fünftaktigen Versen:

Sufficed not, Madam, that you did tear
My woful heart, but thus also to rent
The weeping paper that to you I sent;
Whereof each letter was written with a tear? (180; N. 78).

3. *abab abab,* die Verdopplung von 1., findet sich nicht, dagegen zwei Variationen, nämlich:

α. *abab acac* bei Dreitaktern: 48; N. 40—39; N. 30.

β. *abab cdcd* bei Dreitaktern: 40; N. 32.

b. Gleichgliedrige und ungleichmetrische.

1. Das Schema $a_4b_3a_4b_3$, wobei a_4 viertaktige, b_3 dreitaktige Verse darstellt, ist wiederholt vertreten:

Now must I learn to live at rest,
And wean me of my will;
For I repent where I was prest
My fancy to fulfil (121; N. 233).

Ferner: 144; N. 259—88; N. 188 [nur geht eine aus vier Zeilen bestehende Einleitung voraus]. Das Gedicht pag. 45; N. 37 ist von A. E. und N. in achtzeilige Strophen *(abab cdcd)* eingetheilt worden; da aber die beiden Hälften nicht durch den Reim verknüpft sind, und da nach jeder ersten Halbstrophe ein starker logischer Abschnitt vorhanden ist, so könnte man diese Dichtung auch in vierzeilige Strophen auflösen. — Hier kann auch das Gedicht pag. 57; N. 153 angeführt werden, welches genau so wie die früheren gebaut ist, nur dass auf den vierten Vers jeder Strophe noch ein ständiger Refrain folgt.

2. $a_2b_2c_4$ $a_2b_2c_4$ (a_2 und b_2 = Zweitakter, c_4 = Viertakter).

Now all of change
Must be my song,
And from my bond now must I break;
Since she so strange,
Unto my wrong,
Doth stop her ears, to hear me speak (141; N. 256).

3. Schweifreimstrophen sind in verschiedener Gestalt zu finden. Zunächst eine nach dem Schema $a_2a_2b_3\,c_2c_2b_3$, wobei b_3 Dreitakter, a_2 und c_2 Zweitakter (und nicht wie bei der ursprünglichen Schweifreimstrophe Viertakter) darstellen:

O goodly hand,
Wherein doth stand,
My heart distract in pain:
Dear hand, alas!
In little space
My life thou dost restrain (62; N. 158);

auch 130; N. 243 [voran geht eine aus vier Zeilen bestehende Einleitung]. Dieselbe Gliederung zeigt das Gedicht pag. 139; N. 253, doch reimen hier in künstlicher Weise alle vier Zweitakter unter einander, also nach dem Schema *aab aab*. Auch einer erweiterten Schweifreimstrophe begegnen wir, bei welcher alle Verse zu Zweitaktern modificirt sind, nach dem Schema *aaab cccb:* 78; N. 177.

c. Ungleichgliedrige, gleichmetrische.

1. Die einfachste Art zweitheiliger Strophen ungleicher Gliederung ist jene, bei welcher die Zweitheiligkeit auf dem Vorhandensein eines von den einreimigen Versen im Reime abweichenden Verspaares beruht, also *aaa bb*. Dafür bietet Wyatt ein einziges Beispiel bei Dreitaktern:

Me list no more to sing
Of love, nor of such thing,
How sore that it me wring;
For what I sung or spake,
Men did my songs mistake (128; N. 240).

2. Die ebenso einfache sechszeilige Strophe *aaaa bb* kommt bei Wyatt nicht vor; dagegen aber jene Modification, nach welcher der Schweif mit der Stirn dadurch fester verknüpft ist, dass der letzte Vers der *frons* mit einer Refrain bildenden *cauda* den Reim gemeinsam hat, also *aaab bb;* diese Form findet sich bei Viertaktern:

Tangled I was in Love's snare,
Oppressed with pain, torment with care;

Of grief right sure, of joy full bare,
Clean in despair by cruelty;
But ha! ha! ha! full well is me,
For I am now at liberty (137; N. 252).

3. Auf ähnliche Weise wie die frühere Strophe ist wohl auch jene mit dem Schema *aaba bb* aus der ursprünglichen *aaaa bb* entstanden; das Verspaar *bb* bildet keinen Refrain. Sie findet sich

α. bei Fünftaktern: 71; N. 168,

β. bei Viertaktern: 56; 152 [der letzte Vers ist ein Refrain].

4. Verwandt mit der Form 2. ist die fünfzeilige Strophe *aab ab,* wobei der letzte Vers als Refrain wiederkehrt. Wir finden sie bei Viertaktern:

My lute awake, perform the last
Labour, that thou and I shall waste
And end that I have now begun:
And when this song is sung and past,
My lute! be still, for I have done (29; N. 20);

auch 98; N. 207.

5. Eine zweitheilige, ungleiche Gliederung weist auch die Strophe mit dem Schema *aba bb* auf, welche analog der unter 3. erwähnten aus *aaa bb* entstanden sein dürfte. Auf diese Weise sind fünftaktige Verse verbunden: 46; N. 38.

6. *abababab cc* bei Fünftaktern: 177; N. 75.

d. Ungleichgliedrige, ungleichmetrische.

1. Eine Strophe mit der Form *abab* (Fünftakter, b_4 = Viertakter): 47; N. 39.

2. Eine siebenzeilige Strophe *aaab ccb*$_4$, wobei nur der letzte Vers ein Viertakter, alle übrigen aber Zweitakter sind:

Then were I sure,
I might endure
The displeasure
Of cruelty;
Where now I plain,
Alas! in vain,
Lacking my life for liberty (77; N. 175).

3. $a_2b_3a_3b_2$, wobei a_2 und b_2 Zweitakter, b_3 und a_3 Dreitakter vorstellen:

All heavy minds
Do seek to ease their charge;
And that that most them binds
To let at large (67; N. 164).

4. $a_5a_5b_4b_4a_3$; a_5 vertritt Fünftakter, b_4 Viertakter (gewöhnlich fehlt hier der Auftakt, so dass die Verse ein trochäisches Aussehen haben), a_3 den dreitaktigen ständigen Refrain:

Though I cannot your cruelty constrain,
For my good will to favour me again;
Though my true and faithful love
Have no power your heart to move,
Yet rue upon my pain! (85; N. 184).

5. Interessant ist die Strophenform $a_3a_3b_2b_2\ a_3b_2b_4a_3$ (a_3 = Dreitakter, b_2 = Zweitakter), weil der erste und letzte Vers gleichlautend, in jeder einzelnen Strophe aber verschieden sind:

Lo! what it is to love!
Learn ye that list to prove
At me, I say;
No ways that may
The grounded grief remove,
My life alway
That doth decay;
Lo! what it is to love! (90; N. 191);

auch 92; N. 192.

6. $a_4b_3a_4a_4b_3\ c_5b_5d_4c_3e_3d_3e_4d_4$ (a_4, d_4 und e_4 = Viertakter, b_3, c_3, d_3 und e_3 = Dreitakter, b_5 und c_5 = Fünftakter): 87; N. 186.

7. $a_4b_4a_4b_3\ c_4a_4c_4b_3$ (a_4, b_4, c_4 = Viertakter, b_3 klingend ausgehende Dreitakter): 145; N. 261. In der ersten Strophe scheint der zweite Vers nicht ganz richtig überliefert zu sein, weil er reimlos dasteht.

C. Dreitheilige Strophen.

a. Gleichmetrische.

1. Für Strophen, in denen man den Keim der Dreitheiligkeit erblicken kann, indem sie einfach auf der Hinzufügung eines in Bezug auf Versbau und Reimstellung mit zwei vorangehenden Verspaaren übereinstimmenden dritten Verspaares beruhen, so dass sie das Schema *aabbcc* aufweisen, bietet Wyatt ein einziges Beispiel bei Fünftaktern: 184; N. 81.

2. Die Strophenform *abab cc,* in welcher man die Dreitheiligkeit schon deutlicher wahrnimmt, findet sich nicht selten:

α. bei Viertaktern: 50; N. 42 — 177; N. 75. In den folgenden Gedichten ist der Abgesang *cc* ein Refrain: 51; N. 43—53; N. 46—116; N. 227. Hier sei auch das Gedicht pag. 96; N. 205 angefügt, bei welchem auf die Strophe *abab cc* noch ein zweitaktiger, ständig wiederkehrender Refrainvers folgt.

β. bei Dreitaktern:

Patience for my device;
Impatience for your part!
Of contraries the guise
Must needs be overthwart.
Patience! for I am true;
The contrary for you (82; N. 181);

ebenso: 83; N. 182—84; N. 183—144; N. 259.

3. *abab bb* bei Viertaktern: 133; N. 247.

4. Ungemein häufig begegnen wir der siebenzeiligen dreitheiligen Strophe vom Schema *abab bcc,* und zwar bei mannigfachen Versarten:

α. Bei Fünftaktern *(Rhyme royal* Strophe):

Resound my voice, ye woods, that hear me plain;
Both hills and vales causing reflexion;
And rivers eke, record ye of my pain,
Which have oft forced ye by compassion,
As judges, lo, to hear my exclamation:

Among whom ruth, I find, yet doth remain;
Where I it seek, alas, there is disdain (34; N. 25);

ebenso: 32; N. 23—55; N. 48—61; N. 157—124; N. 236—129; N. 242—149; N. 50—169; N. 68—176; N. 74. In den folgenden Gedichten bildet der letzte Vers den Refrain: 54; N. 47—33; N. 24.

β. Bei Viertaktern: 44; N. 36—178; N. 76—183; N. 80. Der letzte Vers bildet einen Refrain in: 37; N. 28—38; N. 29 - 63; N. 159 - 66; N. 162. Die beiden letzten Verse bilden mit geringen Veränderungen den Refrain: 109; N. 220.

γ. Bei Dreitaktern: 117; N. 228.

δ. Bei Zweitaktern: 132; N. 246.

5. *abab bcbc.* α. Bei Viertaktern: 119; N. 231.

β. Bei Dreitaktern: 41; N. 33.

6. *abab baba.* α. Bei Fünftaktern: 179; N. 77.

β. Bei Viertaktern: 118; N. 230—135; N. 249. Im letzteren Falle aber ist der Druck bei N. und A. E. nicht correct, indem dort nur vierzeilige Strophen abgetheilt sind.

7. *abab cccdd* bei Fünftaktern: 120; N. 232.

8. *abab cbcccc* (nach N. *abab cbcacc)* aus Fünftaktern bestehend 176; N. 74; es kann als ein um eine Quatrine verkürztes Sonett aufgefasst werden.

b. Ungleichmetrische.

1. $a_3b_2a_3b_2\ b_2a_3$ (a_3 = Dreitakter, b_2 = Zweitakter):

What death is worse than this!
When my delight,
My weal, my joy, my bliss,
Is from my sight,
Both day and night,
My life, alas! I miss (81; N. 180).

2. $a_3b_3a_3b_3\ c_4c_4$ (a_3 und b_3 = Dreitakter, c_4 = Viertakter).

It is a grievous smart,
To suffer pain and sorrow;
But most grieveth my heart,
He laid his faith to borrow;

And falsehood hath his faith and troth,
And he foresworn by many an oath (103; N. 112).

3. *abab aba*$_2$ ist eine andere dreitheilige Strophenbildung bei viertaktigen Versen, nur a_2 ist ein Zweitakter: 113; N. 224.

4. *abab cbc*$_2$ (Viertakter, nur c_2 = Zweitakter): 114; N. 226—73; N. 171. Diese beiden Gedichte sind noch deshalb besonders interessant, weil sie, abgesehen von dem schon besprochenen unharmonischen Gedichte pag. 142; N. 258, die einzigen sind, in welchen Wyatt *concatenatio* zur Verbindung der einzelnen Strophen unter einander angewendet hat; der zweitaktige letzte Vers bildet stets den Anfang des ersten Verses der folgenden Strophe.

5. $a_4b_3a_4b_3\ c_3c_3d_3d_3d_3$ (a_4 = Viertakter, b_3, c_3, d_3 = Dreitakter): 100; N. 209.

6. $a_4b_4a_4b_4\ b_4c_4a_4d_2e_2d_2e_2c_4c_4$ (a_4, b_4, c_4 = Viertakter, d_2 und e_2 = Zweitakter): 125; N. 237 *[Ye know my heart]*.

D. Strophen fester Form.

a. Die Terzine.

Die italienische Terzine ist eine Strophe von drei Versen mit solcher Reimverknüpfung, dass die erste und die letzte Zeile mit einander im Reime stehen, die mittlere jeder Strophe aber erst in der nächstfolgenden gebunden wird, indem der entsprechende Versausgang als umschliessender Reim der zweiten Strophe dient; schematisch dargestellt haben daher beispielsweise drei aufeinander folgende Terzinen folgende Reimstellung: *aba bcb cdc*. Diese italienische Terzine wurde von Wyatt zum ersten Male in der englischen Literatur in strenger Nachahmung italienischer Vorbilder zur Anwendung gebracht. In der richtigen Erkenntnis, dass diese Strophenform wegen des erst in der folgenden Gruppe zu bindenden mittleren Reimes keinen enggeschlossenen Bau aufweist und sich somit für längere Gedichte eignet, wie denn Dante sich dieser Strophenform zu seiner Divina comedia bedient hat, hat auch Wyatt seine grösseren Gedichte in dieses Gewand gekleidet; das Versmass

derselben ist der fünftaktige Jambus. Hieher gehören die drei Satiren (pag. 186; N. 82—190; N. 87—194; N. 91), sowie die Uebersetzung der Busspsalmen mit Ausschluss der diesen vom Dichter vorangeschickten poetischen Einleitungen. Wenn auch Wyatt sich dieser Strophenform entschieden mit Geschick bediente, so ist dieselbe doch nie in der englischen Literatur populär geworden.

b. Die Octave.

Viel beliebter als die Terzine wurde eine andere gleichfalls von Wyatt der italienischen Literatur entnommene Strophenart, die italienische Stanze oder Octave. Aus vier Perioden bestehend, von denen die drei ersten in den Vordersätzen, sowie in den Nachsätzen durch gleichen Reim gebunden sind, während in der vierten Periode Vorder- und Nachsatz mit einander reimen, bietet die italienische Stanze folgendes Reimschema dar: *abababcc*. Wyatt verwendet diese Strophe sehr häufig, und zwar seinen Mustern folgend bei fünftaktigen Versen. Folgende Gedichte sind in dieser Strophenform geschrieben: 124; N. 236; pag. 164 bis 175; N. 64 bis 73 [mit Ausnahme des siebenzeiligen Gedichtes pag. 169; N. 68]; ferner sämmtliche Prologe zu den Uebersetzungen der einzelnen Busspsalmen. — Wyatt hat aber auch andere Versarten zu demselben strophischen Gefüge vereinigt. In der ersten Hälfte des Gedichtes pag. 101; N. 210 erkennen wir eine Octave aus viertaktigen Versen; der zweite Theil dieses Gedichtes dagegen besteht bei derselben Reimstellung aus der dreimaligen Aufeinanderfolge eines Viertakters und Dreitakters, während die Verse *cc* einen Dreitakter und einen vierhebigen Vers darstellen.

c. Das Sonett.

Wir sahen nun schon, dass Wyatt zwei der italienischen Metrik entnommene Strophenarten in seiner Heimat einzubürgern sich bestrebte; aber noch eine dritte Strophenform, die auf italienischem Boden erwachsen und aufgeblüht war, fand an ihm einen eifrigen Pfleger; es war dies das Sonett. Und gerade in diesem Falle ist das Studium Wyatts von

hohem Interesse, nicht so sehr deshalb, weil er von nachhaltigem Einflusse auf die Gestaltung des englischen Sonetts gewesen wäre, als vielmehr deshalb, weil er das italienische Sonett weit genauer nachgebildet hat, als dies sein Freund Surrey und seine Nachfolger thaten. Das italienische Sonett, wie es Petrarca pflegte, ist ein in sich abgeschlossenes Gedicht von 14 fünffüssigen, jambischen Versen, welche durch die Reimverknüpfung in bestimmter Weise gegliedert sind. Jedes Sonett nämlich zerfällt in zwei durch ungleichen Reim von einander gesonderte, in sich jedoch durch gleiche Reime verbundene Abschnitte, von denen der erste durch zwei Quatrinen, der zweite durch zwei Terzinen gebildet wird. Der erste Abschnitt enthält nur zwei Reime, welche in der Reihenfolge *abba abba,* weit seltener in der gekreuzten Form *abab abab* geordnet sind. Der zweite Abschnitt hat entweder ebenfalls zwei Reime, meist nach dem Schema *cdc dcd,* oder drei Reime, meist nach dem Schema *cde cde.* Weit seltener findet man andere Reimordnungen in den Terzinen, von denen bei den Italienern jene als die schlechtesten galten, welche mit einem Reimpaare endigten. Die beiden Hauptabschnitte sind aber nicht allein durch die Verschiedenheit des Reimes, sondern auch durch die syntaktische Fügung von einander getrennt, indem ein Uebergreifen des Gedankens aus den Quatrinen in die Terzinen unstatthaft ist. Auch Enjambement zwischen der ersten und zweiten Quatrine ist ein Verstoss gegen den Strophenbau; und selbst die beiden Terzinen suchen strengere italienische Dichter auch dem Gedanken nach auseinander zu halten. Dieses ist der Charakter des italienischen Sonetts, der hier genau angegeben werden musste, um Wyatts Behandlung dieser Strophenform würdigen zu können.

Von den 32 Sonetten Wyatts (pag. 1 bis 22; N. 1 bis 17 und 143 bis 145) sind 31 in fünftaktigen Versen geschrieben; darunter ein Doppelsonett, das hier für zwei Sonette gerechnet wurde. In einem Falle pag. 20; N. 144 *[I abide and abide . . .]* hat Wyatt auch vierhebige Verse zu derselben strophischen Bildung verwendet. Während andere Nachahmer italienischer Sonette sich die Schwierigkeit dieser Strophe dadurch erleichtern, dass sie die Reime in der Reihenfolge *abab cdcd*

efef gg anordnen, bemüht sich Wyatt seinem Vorbilde möglichst getreu zu bleiben. Das regelmässige Sonett Wyatts verwendet daher in den Quatrinen ebenfalls nur zwei Reime in derselben Anordnung, wie im Italienischen; die beiden Terzinen enthalten drei Reime mit der Stellung *cdd cee,* welche im Italienischen zwar möglich war, dort aber für minder schön erachtet wurde. Schematisch dargestellt hat also ein regelmässiges Sonett bei Wyatt folgende Form: *abba abba cdd cee.* 22 Sonette zeigen diese Gestalt, darunter auch jenes aus vierhebigen Versen. Die übrigen dagegen lassen sich in folgende Schemen einreihen:

1. *abba abba cdccdd:* pag. 1; N. 1.

2. *abba abba cdc dee:* pag. 6; N. 6 *[If waker care . . .];* 18; N. 16 *[The pillar . . .].*

3. *abba abba bcbcbb;* pag. 5; N. 5 *[Ye that in love].* Während die beiden früheren Anordnungen der Reime noch immer richtig waren, weil die Zweitheiligkeit des Sonetts dadurch nicht beeinträchtigt wurde, ist diese Strophenform ein Verstoss gegen den Charakter des Sonetts, da der Reim *b* aus dem ersten Abschnitte auch in den zweiten übergeht.

4. *abba abba caacdd:* pag. 22; N. 145 *[To rail or jest . . .].*

5. *abab abab ababcc:* pag. 12; N. 11 *[Such is the course . . .].* Aus dem unter 3. angegebenen Grunde sind diese beiden eben genannten Strophenarten eigentlich falsch.

6. *abba cddc effegg:* das Doppelsonett pag. 17; N. 15.

Zwei andere Sonette verlangen eine nähere Erörterung. Das Sonett pag. 4 der A. E. und pag. 35 von T. M. *[Such vain thought . . .]* hat die Reimstellung *abba bbaa cdd cee.* Die zweite Quatrine lautet:

And after her my heart would fain be gone,
But armed sighs my way do stop anon,
'Twixt hope and dread locking my liberty;
So fleeth she by gentle cruelty.

Nott dagegen, welchem auch die E. E.[1]) folgt, liest pag. 4:

She fleeth as fast by gentle cruelty;
And after her mine heart would fain be gone:

[1]) Sowie Bells Ausgabe pag. 64.

But armed sighs my way do stop anon,
'Twixt hope and dread locking my liberty.

Nach Nott also ist dieses Sonett ebenfalls vollständig regelmässig gebaut, und die Nott'sche Lesung wird, abgesehen davon, dass sich die Strophenform, welche A. E. bietet, sonst nie bei Wyatt findet, auch noch durch das zugrunde liegende Sonett Petrarcas bestätigt.

In einem anderen Sonette bieten A. E. pag. 4; T. M. pag. 35 und ebenso E. E. pag. 4 folgende Reime in den Quatrinen: *place : true : rue : grace : case : seas : increase : embrace,* also *abba acca.* Dagegen liest Nott statt *seas mew* und statt *increase renew,* wodurch das regelrechte Reimschema wieder zu Tage tritt. Auch in diesem Falle dürfte man sich wohl für Nott entscheiden, obwohl hier der seltsame Ausdruck *tossing mew* (*mew* „Käfig" würde die Bedeutung „Bett" angenommen haben, *tossing* aber den ruhelosen Zustand im Bette ausdrücken) den Dichter bei abermaliger Durchsicht selbst bewogen haben könnte, diese dunkle Stelle, wenn auch auf Rechnung der Strophenform, zu verändern.[1])

Da somit dieses Sonett keinen sicheren Beleg für das Schema *abba acca* abgibt, erscheint es gerathener, in dem Sonette pag. 16; N. 15 *[My heart I gave thee . . .]* unaccentuirten Reim anzunehmen, wie dieses bereits früher (pag. 121) geschehen ist, weil wir sonst hier die anderswo nicht vorkommende Reimstellung *abba acca* constatiren müssten. Aus diesem Grunde wurde auch dieses Gedicht bereits den Sonetten mit regelmässiger Reimstellung beigezählt.

Die bisherigen Angaben betrafen nur die Reimstellung. Wie aber beobachtet Wyatt die Vorschriften in Betreff der Zweitheilung, resp. Viertheilung des Sonetts in logischer Beziehung? Hier kann man Wyatt wiederum das Lob nicht versagen, streng seinem italienischen Vorbilde gefolgt zu sein. Unter den 32 Sonetten gibt es nur sieben, bei denen ein deutliches Uebergreifen des Gedankens aus einem Haupt-

[1]) Bell, der pag. 64 dieselben Reime wie in T. M. aufgenommen hat, thut auch der Lesung Notts Erwähnung, fügt aber hinzu: *In this, as in most instances, Tottel's version is to be preferred.*

abschnitte des Sonetts in den anderen stattfindet; es sind dies die Sonette: pag. 3; N. 3 *[The lively sparks . . .];* 6; N. 6 *[If waker care . . .];* 8; N. 7 *[Some fowls . . .];* 13; N. 12 *[Ever my hap . . .];* 13; N. 12 *[Love, Fortune . . .];* 15; N. 14 *[If amorous faith . . .],* hier bildet das ganze Sonett nur einen Satz; 17; N. 16 *[But you, that of such like . . .].* — Noch seltener findet die leichtere Freiheit des Ueberschreitens des Gedankens aus der ersten in die zweite Quatrine statt, nämlich nur in: pag. 6; N. 6 *[If waker care . . .];* 7; N. 7 *[Each man . . .];* 10; N. 9 *[My galley . . .];* 11; N. 10 *[Avising . . .];* und 15; N. 14 *[If amorous faith . . .].* Selbst das Vorgehen der strengeren italienischen Dichter, auch im zweiten Abschnitte die beiden Terzinen so viel als möglich logisch auseinander zu halten, ist von Wyatt ziemlich gut befolgt worden; etwa 16 Sonette zeigen ein bemerkenswerteres Ueberschreiten des Gedankens aus der ersten in die zweite Terzine, nämlich: pag. 2; N. 2 *[Was never file . . .];* 3; N. 3 *[The lively sparks . . .];* 4; N. 4 *[Unstable dream . . .];* 6; N. 6 *[I waker care . . .];* 8; N. 7 *[Some fowls . . .];* 11; N. 10 *[Avising . . .];* 11; N. 10 *[My love . . .];* 12; N. 11 *[Such is the course . . .];* 14; N. 13 *[How oft . . .];* 15; N. 14 *[If amorous . . .];* 16; N. 15 *[My heart . . .];* 18; N. 16 *[The pillar . . .];* 18; N. 17 *[Farewell, Love . . .];* 19; N. 143 *[Whoso list to hunt? . . .];* 20; N. 143 *[Divers doth use . . .];* 20; N. 144 *[I abide . . .].*

d. Das Rondeau.

Während Wyatt die bisher erwähnten Strophen fester Form dem Italienischen entnahm, ist er in Betreff des Rondeaus den Franzosen, vielleicht Clément Marot, zu Dank verpflichtet. Wenigstens ist es sicher, dass Wyatt diesen französischen Dichter, der ja besonders das Rondeau pflegte, kannte, weil im Harington-Manuscripte sich einige kleine französische Gedichte in Wyatts eigener Handschrift finden, von denen das eine von Nott als von Marot herrührend erkannt worden ist (Nott pag. V). Lubarsch in seiner Französischen Verslehre pag. 393 gibt folgende Definition vom Rondeau: „Das Rondeau ist ein Gedicht aus 13 Versen auf

zwei Reimen, welche zu zwei gleichen Fünfzeilen $V = aabba$ mit dazwischen geschobener Dreizeile $t_3 = aab$ so angeordnet sind, dass die Anfangsworte des Gedichtes nach der Dreizeile und der zweiten Fünfzeile als Refrain wiederholt werden." Das Schema des Rondeaus ist demnach $V + (t_3 + r) + (V + r)$ oder $aabba + (aab + r) + (aabba + r)$. In dieser Weise sind denn auch zunächst folgende drei Rondeaux gebaut: pag. 26; N. 149 *[What no perdie . . .!]* aus Viertaktern bestehend; 28; N. 151 *[Thou hast no faith . . .]* aus Viertaktern; 25; N. 148 *[For to love her . . .]* aus vierhebigen Versen. Ausserdem gehören nach Nott hieher die Gedichte: pag. 18 *[Behold, Love! . . .]* aus Fünftaktern bestehend; pag. 19 *[Go! Burning sighs . . .]* aus Fünftaktern und pag. 18 *[What 'vaileth truth? . . .]*, welches in den ersten vier Versen aus Fünftaktern, in den folgenden aber aus Viertaktern besteht. Die A. E., die hier wieder T. M. folgt, während die anderen Rondeaux, weil in T. M. nicht vorhanden, aus der Nott'schen Ausgabe entnommen sind, bietet einen abweichenden Text. T. M. druckt pag. 53 und pag 73 alle drei Rondeaux als vierzehnzeilige Gedichte aus fünftaktigen Versen, indem der erste Refrain bis auf die für den Fünftakter erforderliche Silbenzahl vermehrt erscheint, der letzte Refrain aber weggeblieben ist; in dem dritten Gedichte, welches nach Nott fünf- und viertaktige Verse enthält, sind bei Tottel nur Fünftakter vorhanden. Die A. E. folgt, wie erwähnt, T. M., theilt aber zwei der in Frage stehenden Gedichte (pag. 22 und 23) in Strophen von 5, 4 und 5 Zeilen, worauf dann noch der bei Nott, nicht aber bei Tottel, stehende Refrain folgt, während das andere Gedicht (pag. 24) ohne eine solche strophische Eintheilung den Druck von T. M. nur mit der Veränderung wiedergibt, dass am Ende der bei T. M. fehlende Refrain vorhanden ist. Die E. E. (pag. 19, 20) verhält sich wie die A. E., gibt aber consequenter Weise auch dem dritten Gedichte dieselbe strophische Eintheilung wie den beiden vorhergehenden.[1])

[1]) Auch hier folgt Bells Ausgabe pag. 79 und 80 dem Texte von Tottel.

Sicherlich ist hier die Nott'sche Lesung als die richtige anzusehen, wie dies auch Austin Dobson im Athenäum 1878, I. 380 thut. Denn da Nott diese Gedichte Wyatts Handschrift entnimmt, so ist kein einigermassen glaubwürdiger Grund für die Annahme vorhanden, dass der Dichter selbst, nachdem er regelmässige Rondeaux geschrieben hatte, irgendwelche Veränderung vornahm, wodurch diese ganze Strophenart unkenntlich wurde. Dagegen ist es wohl möglich, dass der Herausgeber Tottel dieses neue, in der englischen Literatur noch nicht vorhandene strophische Gefüge nicht erkannte und daher den ersten Refrainvers zu einem Fünftakter erweiterte, den zweiten aber wegliess, so dass eine Art Sonett entstand, freilich mit ganz verschiedener Reimstellung. Seltsam ist, dass sich A. E. und E. E. hier nicht der Lesung Notts angeschlossen haben.

Unter den von Nott nach dem Devonshire-Manuscripte abgedruckten und von A. E. aus Nott entnommenen Rondeaux haben einige, im Gegensatze zu den oben erwähnten regelmässigen Formen, eine etwas abweichende Reimstellung. Schematisch dargestellt sind die Rondeaux pag. 24; N. 147 *[Help me to seek!...]*, aus vierhebigen Versen bestehend, und pag. 27; N. 150 *[If it be so...]*, aus Viertaktern bestehend, auf folgende Weise gebaut: *aabba + (bba + r) + (bbaab + r)*. Das Rondeau pag. 26; N. 148 *[Ye old mule!...]* aus Fünftaktern zeigt dagegen eine andere Abweichung von der regelmässigen Gestalt durch Einführung von zwei neuen Reimen und durch dreifach vorkommenden Refrain: *(aabba + r) + (ccb + r) + (aabba + r)*; die Reimwörter lauten hier: *(fair : repair : fable : saddle : appair + r) + (th'ayes : layes : stable + r) + (fair : pair : sable : enable : prayer + r)*.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN

PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

R. HEINZEL, J. MINOR, J. SCHIPPER.

II.

WIEN, 1887.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

DIE ÄLTESTEN

PASSIONSSPIELE

IN TIROL.

VON

J. E. WACKERNELL.

WIEN, 1887.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

Druck von Adolf Holzhausen in Wien,
k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker

DER

GESELLSCHAFT FÜR DEUTSCHE PHILOLOGIE

IN BERLIN

ZUM

ABSCHLUSS DES ERSTEN DECENNIUMS

IHRES BESTEHENS.

INHALT.

Seite

Einleitung 1

I. Der Sterzinger Passion 3

II. Der Pfarrkircher Passion 16

III. Das Verhältnis zwischen dem Sterzinger und Pfarrkircher Passion 22

IV. Beschaffenheit der gemeinsamen Vorlage 74

V. Das dritte und vierte Spiel 88

VI. Der Haller Passion 113

VII. Der Tiroler Passion 150

Einleitung.

„Der Zusammenhang der Ausbildung des altdeutschen Schauspiels kann nur dargestellt werden, wenn man gleichsam die Geschichte jedes einzelnen Stückes untersucht. Dadurch lernt man die Beziehungen seiner Theile zu einander kennen und kann darnach die Abfassung anderer Stücke verstehen und würdigen."

F. J. Mone.

Heute wird es allgemein erkannt und ist es wiederholt ausgesprochen worden, dass man das geistliche Drama des Mittelalters lange Zeit vernachlässigt hatte. 1806 brachte Docen die erste Publication; dann dauerte es dreissig Jahre, bis ihm Hoffmann von Fallersleben, und wieder mehrere Jahre, bis ihm Mone nachfolgte. Erst die herausfordernden Beispiele des Auslandes, besonders Frankreichs,[1]) und die grossen Erfolge, welche die modernen Passionsaufführungen in Oberammergau, Brixlegg und Thiersee errungen haben, brachten grössere Regsamkeit in dieses Gebiet. Aber leider verliess man zu bald den Weg, welchen Mone am erfolgreichsten angetreten hatte: anstatt wenigstens die grösseren und wichtigeren Denkmäler vollständig herauszugeben und deren Specialgeschichte zu untersuchen, begann man sofort aufs Gerathewohl im Allgemeinen herumzufischen und schrieb eine Masse Geschichten der geistlichen Spiele, welchen allen dieselben lückenhaften und unzuverlässigen Thatsachen zu Grunde liegen, so dass sie ihren Zweck auch nicht annähernd

[1]) F. Michel schrieb in seinem Théâtre français du moyen-âge direct: „Dans ce mouvement *la France* comme presque toujours (!) a ouvert la marche."

erreichen. Und die Detailarbeiten, welche in dieser Zeit geliefert worden, sind vielfach so dilettantenhaft, dass sie ab ovo neu gemacht werden müssen. Erst etwa seit einem Decennium widmet man auch diesen Denkmälern dieselbe allseitige methodische Bearbeitung, welche die lyrischen und epischen schon längst erfahren haben. Vor Allem bietet man jetzt vollständige und verlässliche Texte, während man sich früher vielfach mit vereinzelten Proben und beiläufigen Inhaltsangaben begnügte, womit aber gerade bei diesen geistlichen Spielen wenig angefangen werden kann, weil die Dichter in der freien Erfindung sehr beschränkt waren und ihre Motive beinahe durchweg aus den gleichen Quellen schöpfen mussten; das Charakteristische liegt vielmehr in der bestimmten Formation des gemeinsamen Inhaltes, im Ausdruck, Vers und Reim, die deshalb vorliegen müssen. Sodann nimmt man es jetzt auch ernst mit der Bestimmung der Heimat, des Alters und der Entwicklung der einzelnen Spiele. Erst wenn alle wichtigeren Denkmäler in dieser Weise ans Licht gestellt sein werden, wird sich eine verlässliche und vollständige Geschichte der einzelnen Gattungen und schliesslich auch eine Totalgeschichte der geistlichen Spiele aufbauen lassen.

Diese Erwägungen, verbunden mit wiederholten öffentlichen und privaten Aufforderungen, haben mich bestimmt, ernstlich an die Bearbeitung der Tiroler Spiele zu gehen.

Ich betrete damit keinen unbebauten Boden. Es sind fünfundvierzig Jahre vorüber, seit Adolf Pichler, der weithin bekannte Dichter und verdienstvolle Gelehrte, sein Büchlein über „Das Drama des Mittelalters in Tirol“ veröffentlicht hat. Er gab die erste Kunde von neun im Sterzinger Archiv aufbewahrten Papierhandschriften mit geistlichen Spielen des 15. und 16. Jahrhunderts, bestimmte im Allgemeinen den poetischen Werth derselben, verwies auf ihren Zusammenhang mit dem damaligen Volksleben in Tirol, liess Inhaltsangaben und einzelne Proben drucken und sammelte historische Daten über Aufführungen und dergleichen. Am meisten berücksichtigte er den Codex des Benedict Debs, welcher vierzehn kleinere Spiele enthält, von denen drei

ganz abgedruckt wurden.[1]) Vollständige Passionsspiele kennt er in dieser Schrift nur zwei: den „Sterzinger Passion“ und den „Passion Vigil Rabers“.

Zur Ergänzung seiner ersten Arbeit schrieb Pichler 1866 und 1867 zwei Abhandlungen in die „Oesterreichische Revue“ (S. 27—48 und 97—105). Hier gab er die erste Nachricht vom „Passion Lienharden Pfarrkirchners“ (lies: Pfarrkirchers) und von einer „Abschrift des Passions von Hall“, ferner von den bedeutend jüngeren Brixner und Patscher Passionen; auch hat er die Nachweise von Aufführungen geistlicher Spiele in Tirol mit einigen neuen vermehrt.

Wie verdienstlich diese Arbeiten Pichlers waren, das beweist schon die fleissige Benützung derselben von Allen, welche sich nach ihm mit dem geistlichen Drama eingehender beschäftigt haben. Allein den heutigen Ansprüchen vermögen sie nicht mehr zu genügen: das weiss niemand besser als er selbst, der mich wiederholt zu meiner Arbeit ermunterte und bei derselben mit Rath und That unterstützte. Die Untersuchung der Textverhältnisse dieser Passionen zum Beispiel hat Pichler nicht unternommen, und die gelegentlichen Bemerkungen darüber gehen gewöhnlich ganz in die Irre. Gleichwohl ist dieselbe unerlässlich; denn sie liefert die sichersten Anhaltspunkte zur Bestimmung der Entstehungszeit, des Entstehungsortes und der ganzen Entwicklung dieser Passionen. Mit dieser Untersuchung will ich daher beginnen, und zwar wähle ich naturgemäss die ältesten: den Sterzinger, Pfarrkircher und Haller Passion, welche mit einander in engem Zusammenhange stehen, wie sich zeigen wird.

I. Der Sterzinger Passion.

Ein Codex des Sterzinger Stadtarchivs in halbbrüchigem folio, 11 Cm. breit, 35 Cm. lang, aus starkem, horizontal gewalktem Papier, durchgehends mit dem gleichen Wasser-

[1]) Ein viertes publicirte Pichler 1852 im Programm des Innsbrucker Gymnasiums.

zeichen versehen, in eine einfache Pergamenturkunde gebunden, die nur innen beschrieben ist und auf der ersten Aussenseite die Notiz trägt: *Passion Christi gehalten zu Stertzingen im 1496 auch im 1503* (sic!) *aus disem register solichs geregiert ist worden.*

Biegt man den Pergamentumschlag zurück, so sieht man, dass die ganze Handschrift aus zwei Theilen besteht. Der erste umfasst zwei Quinternionen (5 + 5 fol.), also 20 Blätter, auf denen das erste Spiel (für den *pfincztag*) geschrieben steht. Er ist für sich noch in einen Papierumschlag gehüllt, so dass er nun im Ganzen 22 Blätter besitzt und von fol. 1—21 reicht, wobei das erste leere Blatt bei der Paginirung nicht mitgezählt wurde. Fol. 19^{b}, fol. 20 und 21 sind leer: das Spiel war zu Ende, und der Schreiber wollte auf der alten Lage kein neues mehr beginnen.

Der zweite Theil mit dem zweiten Spiele (für den *karfreytag)* besteht gleichfalls aus Quinternionen, und zwar aus drei, welche von fol. 22—51 reichen. Die drei letzten Blätter sind auch hier leer, und nur fol. 51 hat am Fusse der Rückseite die Notiz von schwarzer Tinte: *diser passion ist gehalten worden anno 1496 ‖ Darnach und am Nagstn im 1503 ‖ zu Stertzingen ‖ Regenten sind gewesn Hanns pelsterl und ‖ Chuenrad Gartinger statschreiber und ‖ aber Caspar Köchl principator ‖ item Salvator ‖ all hie got hellfe in.*

Dem schmalen Format entsprechend, enthält die beschriebene Seite nur eine Spalte und links davon einen fingerbreiten leeren Rand. Die Zeilen beginnen mit grossen Buchstaben und schliessen mit dem Versende; die Wörter sind deutlich von einander getrennt. Abbreviaturen begegnen häufig, aber keine aussergewöhnlichen. Die Spielanweisungen sind roth und von derselben Hand, welche den Text geschrieben hat. Die Cantatverse haben die Noten (durchweg fünfzeiliges System) übergeschrieben, und zwar gleichfalls vom ursprünglichen Schreiber, der somit die ganze Handschrift allein gefertigt hat, jedoch sehr ungleich: zuerst schrieb er sauber und deutlich, späterhin rascher und verzwickter; von fol. 40^{b} ab begann er zu hudeln und mit seiner schwarzen und rothen Tinte schändlich zu klexen.

Der Schriftcharakter weist die Handschrift in die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts; überdies finden sich Anhaltspunkte, ihre Entstehungszeit noch näher zu bestimmen. Den terminus ad quem gibt 1496, das Jahr der ersten Aufführung; den terminus a quo die Pergamenturkunde, welche zum Einbande verwendet wurde. Darin bezeugt *Oswald Lauttenschlaher auf Matzens,* dass er *dem beschaiden Wolfgang Knäbel aus Ridnawn einen halben hoff auf Matzens, den man verzinst Hannsen Dinglfinger, Burger zu Stertzing, für acht und viertzigkh markh perner Meraner Münß* verkauft habe. Die Urkunde ist ausgestellt am *Eritag vor dem Suntag letare in der heiligen vasten 1481.* Die Handschrift zeigt auf der ersten und letzten Seite keinerlei Spur von Abnützung, und die Fäden der einzelnen Lagen sind alle auch durch den Rücken des Pergamentumschlages gezogen: sie ist daher gleich nach ihrer Entstehung eingebunden worden, was aber nicht vor 1481 geschehen sein kann, weil erst von diesem Jahre an die Urkunde zum Einbande vorhanden war.

Es ergeben sich demnach die Jahre von 1481 bis 1496 als Entstehungszeit dieses Sterzinger Passions.[1])

Die zweite der vorhin angeführten Notizen stellt es ausser Zweifel, dass dieser Codex dem Regisseur bei Aufführungen als Ordnungsbuch gedient hat.[2]) Dadurch werden

---

[1]) Für die Bezeichnung „der Passion“ (= das Passionsspiel) liefern die oben angeführten Notizen die ersten Belege (vgl. auch Wilken, Geschichte der geistlichen Spiele in Deutschland, S. 117). Später begegnen solche öfters: so steht auf der letzten Seite des Haller Spiels *Abschrifft des Passions von hall;* am Schlusse des St. Stephaner Spiels (Mittheilungen des Wiener Alterthums-Vereines, Bd. X, S. 340) *Der passion hat jetz ein Endt;* im Brixner Passion, fol. 43 *Wir haben uns auch für genomen || Hinaus zu figurieren den passion.*

[2]) Wollte man diesen Schluss schon aus dem Schmalfolioformat ziehen (wie es bei anderen Handschriften geschehen ist), so wäre er nicht stichhältig, denn auch der Haller Passion hat in der überlieferten Handschrift dieses Format und ist aus derselben gewiss niemals aufgeführt worden. Andererseits sind die redenden Personen weder roth noch schwarz unterstrichen, trotzdem es Regiebuch ist (vgl. Milchsack, Heidelberger Passion, S. 293).

auch die Kleinigkeiten und Nebensächlichkeiten an demselben wichtiger. Aus der ersten Notiz erfahren wir die Namen der Regisseure, doch nicht ohne Unklarheit. Beim ersten Lesen versteht man sie so: 1496 waren Hanns Pelsterl und Chuenrad Gartinger, Stadtschreiber von Sterzing, Leiter des Spiels; bei der zweiten Aufführung *(und aber)* hatte Kaspar Köchl dieses Amt. Doch ist diese Auffassung bei genauerem Zusehen nicht glaubhaft; denn es bliebe schon auffallend, dass bei der ersten Aufführung zwei Regisseure gewesen sein sollen, noch auffallender aber, dass Köchl das zweite Mal Regisseur gewesen und überdies noch die wichtigste Rolle des Stückes, den salvator, sollte gespielt haben. Vielmehr bezeichnet *und aber* hier nur den Fortschritt der Rede, und die Stelle ist so zu interpretiren: 1496 war Pelsterl, 1503 Gartinger Regisseur und Köchl beidemal principator et salvator. Der jedesmalige Regent hatte während des Spiels *das register* (hier die vorliegende Handschrift) und demnach vor Allem die Aufgabe des heutigen Souffleurs. Er erschien nicht auf der Bühne, wie denn auch in unserer Handschrift weder Pelsterl noch Gartinger unter den Spielern genannt wird. Als principator werden wir den eigentlichen Unternehmer des Spiels, den Director, anzusehen haben, welcher den Platz herzurichten, die Spieler zu werben, die Requisiten und dergleichen herbeizuschaffen hatte.

Auch die Namen der einzelnen Spieler werden uns überliefert auf Papierstreifchen, welche neben jeder Rolle angeklebt sind. Löst man ein solches Streifchen ab, so findet man darunter gewöhnlich noch ein zweites mit einem anderen Namen, von anderer Hand geschrieben. Es ist klar: die unteren Namen schrieb der eine Regisseur (Pelsterl) bei der ersten Aufführung, die oberen der andere (Gartinger) bei der zweiten; vom principator Köchl können sie nicht kommen, weil in diesem Falle die Hand nicht wechseln dürfte. Bei einigen Rollen ist nur ein von der ersten Hand beschriebenes Streifchen ersichtlich: hier ist also der Spieler bei beiden Aufführungen derselbe geblieben. Im Ganzen traten beim ersten Spiele 36 Personen sprechend auf, und

zwar im consilium judeorum: Caiphas (gegeben von H. Jöchl), Annas (von E. Kaufman), Rabi Samuel (K. Eber), Nicodemus (S. Sumerman), Joseph ab Aromathia (Mathis Kürsner), Zedonius (W. Perckscherer), Magister sinagoge (Jacob Herbart), Succentor in sinagoga, gegeben vom „Schuelmaister"; schon das Fehlen eines Taufnamens lässt erkennen, dass wir es nicht mit einem Familiennamen, sondern mit der Amtsbezeichnung zu thun haben: der Schulmeister war der naturgemässe Vorsteher der scola judeorum, welche den Gesang besorgte, der in unserm Drama einen grossen Umfang besitzt; er geht dem Beginne der grösseren Handlungen voraus (etwa wie unsere Orchestermusik den einzelnen Acten), begleitet besonders feierliche Momente derselben (z. B. die Communionscene beim letzten Abendmahl) und füllt Pausen zwischen den Reden aus (z. B. jene, in der Christus mit den Aposteln das Osterlamm verzehrt). Meist singt die scola judeorum Bibelcitate, auf denen die folgende Handlung fusst, mitunter ist der Inhalt des Gesanges gar nicht angedeutet. Wie gross die Zahl der Sänger in der scola war, ist aus unserer Handschrift nicht ersichtlich; aber sie muss bedeutend gewesen sein, weil in den Sterzinger Raitbüchern eigene Posten für die Sänger beim Spiel verzeichnet sind, worüber an einem anderen Orte eingehender gehandelt werden soll. Ausser den Genannten treten im consilium judeorum noch auf: primus judeus (H. Gerber), secundus judeus (jung H. Köchel), tertius judeus (N. Köchel), quartus judeus (Thomas Körbler) und seit der Oelbergscene noch quintus (T. Veger) und sextus judeus (Zaiser).

Dieser Gruppe gegenüber steht Jesus mit den zwölf Aposteln. Der salvator wurde weder bei der ersten noch bei der zweiten Aufführung verzeichnet, weil er beide Male derselbe war und in einer eigenen Schlussnotiz mit den Regenten genannt erscheint. Von den Aposteln gab den Petrus: L. Hueber, Johannes: Wolfgang Pucher, Philippus: alt H. Köchel, Jacobus major: Jörg Pinter, Thomas: T. Stecher, Bartholomeus: E. Goltschmid, Matheus: W. Kaufman, Mathias: S. Griessteter, Jacobus minor: Claus Metzger, Simon: H. Spetzger, Andreas: Kaspar Ror; den Judas gab: herr Linhart. Neben

diesen beiden Gruppen erscheinen noch: der praecursor (gegeben von L. Pfarrkircher), der hospes beim Abendmahl (von W. Scherer), dessen Diener (Hans Stöberl), diabolus (M. Stöberl), angelus (Peter Gschür), Malchus (Aychler), ancilla (H. Scherer), alia ancilla (Lucas Mor), duo falsi testes, von denen aber nur einer (Gaismair) spricht.

Im zweiten Stücke erscheinen vierzig redende Personen. Die in beiden Spielen gemeinsamen Rollen haben auch dieselben Acteure. Dazugekommen sind: Pilatus (T. Kaufman), dessen Diener (W. Perckscherer, welcher am Tage vorher den Zedonius gegeben hatte, der im zweiten Spiele nicht mehr vorkommt) und dessen Soldaten: primus miles (N. Köchel), secundus (L. Äntzinger), tertius (W. Köchel), quartus oder centurio (alt H. Köchel); dann Herodes (Perckrichter), servus Herodis (Schrobenhans), primus miles Herodis (C. Rot) und secundus (S. Griessteter, welcher früher den Apostel Mathias gegeben hatte); ferner Barrabas (H. Sevelder), Symon Cironensis (Seytter), servus Josephi (Hans Stöberl), linker (Gaysmair) und rechter Schächer (Aychler, früher Malchus). Bei Longinus und dessen Diener sind die Zettelchen weggebrochen. Frauenrollen enthält das Stück sechs: uxor Pilati (H. Spetzger, welcher früher den Apostel Simon gegeben hatte), una ex tribus mulieribus (Jori Sattler), Veronica (Johannes Scherer), Maria Cleophe (Jeronimus Peck), Maria Magdalena (Johannes Pinter) und mater dei, bei welcher aber überall die Zettelchen weggerissen, so dass nur mehr da und dort einzelne Buchstaben geblieben sind. Die Zusammensetzung derselben ergibt Mathias Kole . . er, also wahrscheinlich Kolegger, ein Name, der in diesen Gegenden nicht selten ist.

Man sieht: ganze Familien betheiligten sich an der Aufführung, die als ein frommes Werk angesehen wurde. Aus dem Geschlechte der Köchel allein begegnen fünf. Dabei darf man nicht vergessen, dass die Genannten noch lange nicht die Gesammtzahl ausmachen, denn viele davon kamen nicht zu Worte: so spricht von den Frauen Jerusalems, welche den salvator auf dem Wege nach Golgatha beweinen, nur eine einzige, so sprechen von den Soldaten in der Um-

gebung des Herodes nur zwei, obgleich deren gewiss mehr waren.

Alle, welche am Spiele Theil nahmen, zogen beim Beginne desselben in Procession auf die Bühne.[1]) Voraus schritt der praecursor und gab eine kurze Inhaltsangabe des Stückes; darauf wurden die einzelnen Gruppen placirt: zuerst Pilatus mit den seinen, dann Herodes sammt Anhang, dann die übrigen. So im zweiten Spiele. Anders im ersten. Hier kamen die Gruppen zu verschiedener Zeit und erst dann auf die Bühne, wenn sie der Fortgang der Handlung nothwendig machte: also zuerst die Juden, welche über Christus berathen und den Beschluss fassen, ihn zu tödten; dann Christus und die Apostel, welche sich sogleich zum Abendmahl setzen, während die Juden *in loco consilii manent* und von da aus die Handlungen mit Musik begleiten oder sich nach Bedarf daran betheiligen. Die Bühneneinrichtung des zweiten Spiels erinnert demnach mehr an die der ältesten Passionen, die des ersten ist schon weiter fortgeschritten und der unserer Bühne ähnlich.

Die obige Zusammenstellung der Schauspieler ergibt noch ein paar andere Schlüsse von allgemeinem Interesse. Die Frauenrollen wurden nicht von Knaben, sondern von erwachsenen Jünglingen oder Männern gegeben; darauf weist die Thatsache, dass der Apostel Simon sich in die uxor Pilati verwandeln konnte. Ferner findet sich unter den Schauspielern auch ein nichtbürgerlicher, das ist *herr Linhart* (also ein Adeliger) mit der Judasrolle, aber keine Spur mehr von einer directen Betheiligung der Geistlichkeit; selbst die Unternehmer und Leiter der Aufführung waren Laien, wie wir gehört haben. Darnach ist Wilkens Ansicht (Geschichte der geistlichen Spiele, S. 251): „Rechnet man die Klosterschüler noch im weiteren Sinne mit zum geistlichen Spielpersonal, so findet man Laienaufführungen geistlicher Spiele in Deutschland nicht vor dem 16. Jahrhundert bezeugt“ zu

---

[1]) Das ergibt sich aus der Bühnenanweisung im Anfange des zweiten Spiels: *Et sic manent omnes in processione.* Vgl. dazu Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 120.

corrigiren.[1]) Endlich wird auch die Vermuthung Mone's (Schauspiele des Mittelalters II, S. 119), dass der Zugführer oder Herold (praecursor) identisch war mit dem Souffleur (Regenten), von unserer Handschrift nicht bestätigt; denn jener (Pfarrkircher) war bei beiden Aufführungen von diesem (1496 Pelsterl, 1503 Gartinger) verschieden. Pfarrkircher, damals auch Kirchprobst von Sterzing, erscheint nur als Ordnungsmann, der die Procession anführte, die richtige Placirung der Spieler überwachte und vor Allem das Publicum in Ordnung hielt, weswegen er Alles, was er spricht, direct an dasselbe richtet, es zur Ruhe und Aufmerksamkeit ermahnt und vor Gelächter, wenn etwa *ainer in ainem reim misredt,*[2]) und vor anderem Unfug warnt.

Schauplatz der Aufführungen war wahrscheinlich noch die Kirche. Dafür spricht der Umstand, dass der Kirchprobst die Kosten für diese Passionsaufführungen verrechnete;[3]) alsdann eine Notiz in Fischnalers Abhandlung über die Sterzinger Pfarrkirche (Ferdinandeums-Zeitschrift 1884, S. 151): im 16. Jahrhundert verbrannte die zur Kirche gehörige Bauhütte und damit auch *alle fleckhen zu der pin zu dem Spil, auch ander mer zeug.* Die Spielrequisiten gehörten also zu den kirchlichen Gegenständen. Auch die durchweg ernste religiöse Haltung des Sterzinger Passions war diesem Schauplatz angemessen.

---

[1]) Man lässt sich bei derartigen Schlüssen gern von den lateinischen Stellen, welche auch in diesen Spielen noch häufig begegnen und bei der Aufführung sicher gesprochen oder gesungen wurden, irre führen, indem man meint, dass sie „lateinkundige Darsteller" voraussetzen. Auch noch in späteren Spielen darf man sie deswegen nicht als „unbefugte Interpolationen" der Abschreiber ansehen. Sie wurden von den gewöhnlichen bürgerlichen Spielern mit Leichtigkeit durch mündlichen Unterricht gelernt und gesprochen, wie noch heute in katholischen Gegenden das Latein der Messe von den Ministranten, meist Knaben in einem Alter von sechs bis zwölf Jahren, welche Latein kaum lesen, geschweige verstehen können.

[2]) Heisst nicht: „wenn er einen schlechten Vers zu reden hat" (Wilken); sondern: „wenn er einen Vers verspricht".

[3]) Die entsprechenden Daten folgen später in anderem Zusammenhange.

Bisher haben wir die Thätigkeit dreier Hände an unserem Codex nachgewiesen: die des ursprünglichen Schreibers und die der beiden Regenten, welche die Schauspielernamen eingetragen haben. Alle drei weichen so sehr von einander ab, dass sie auf den ersten Blick als verschieden zu erkennen sind. Ein vierter Schreiber trug auf einem eingenähten Octavblatt die vom ersten Schreiber fol. 43^b übersprungene Rede des *secundus milles* nach, und zwar geschah das noch vor der ersten Aufführung, weil der Name des Spielers (Lucas Äntzinger) vom ersten Regenten eingetragen wurde, das Blatt damals also bereits vorhanden gewesen sein musste. Seine Schrift ist schwer leserlich, hat kleine Mittelbuchstaben und auffallend grosse Abbreviaturschnörkel für *-en* und *-n*; orthographisch charakterisirt er sich schon dadurch, dass er in *milles* den inlautenden Consonanten geminirt. Ein fünfter Schreiber endlich nahm Correcturen und Ergänzungen in den Spielordnungen vor, jene mit schwarzer, diese mit rother Tinte. So corrigirte er gleich auf fol. 1 in der ersten Zeile *desnignare* zu *designare;* auf fol. 1^b *content* in das richtige *cantent;* ebenda *Judeys* zu *Judeis,* wie er denn überhaupt die meisten *y* in lateinischen Wörtern durch *i* ersetzte. Fol. 3 strich er in der Spielordnung *Annas ej querit a Zedonio* das falsche *ej* weg; corrigirte fol. 3^b *magister Synagoga* zu *m. Synagoge;* fol. 4^b *salvato* zu *salvator,* fol. 5 *hospidem* zu *hospitem* und anderes dieser Art. Doch auch Wichtigeres nahm er vor. Fol. 12 schrieb er *excepto juda, qui se abscondat* an den Rand; ergänzte fol. 13^b *hic dat* (sc. Judas) *osculum,* fol. 32 *tertius miles* und fol. 42^b *hic surgunt mortui.* Fol. 10^b strich er *Symon* weg und schrieb dafür *Thatheus.* Diese Stelle ist verwendbar zur Bestimmung der Entstehungszeit dieser Correcturen. Neben *Symon* steht der Name des Spielers *(H. Spetzger)* von der Hand des zweiten Regisseurs. *Spetzger* spielte aber den Simon und nicht den Thatheus. Es muss also die Correctur angebracht worden sein, nachdem die Rollennamen für die zweite Aufführung angeklebt waren, also entweder nach dieser Aufführung oder unmittelbar vorher, so dass er vergessen hat, mit dem Namen des Apostels auch den Namen des Spielers

zu ändern. Die Züge dieses Schreibers sind stärker und grösser als die der früheren, auch seine blässere Tinte hebt sich merkbar ab.

Fünf Hände sind somit an diesem Codex thätig gewesen, wenn wir von den etwas jüngeren Notizen auf folio recto des Pergamentumschlages und auf der letzten Seite der Handschrift absehen.

Gehen wir nun über auf die innere Geschichte der Handschrift. Wenn Mone's Satz: „Die Handschrift hat mancherlei Verbesserungen, daher ich sie für ein Original (Urschrift) halte" richtig wäre, so würden wir nach dem Gesagten auch in der vorliegenden eine Urschrift erwarten. Allein er ist grundlos und auch unsere Handschrift kein Original, das heisst im vorliegenden Falle: nicht die erste Aufzeichnung dieses Passions, sondern eine Abschrift von derselben. Das ist zu beweisen.

Fol. 43^{b} (Vers 2498 ff.) enthält die Scene nach dem Kreuztode Christi. Der dritte Jude richtet an den Soldaten Nathan die Aufforderung:

Nathan, nu prich den schachern pein und armen
Und laß dir sy nicht erparmen etc.

Dann folgt in der Handschrift sogleich die Anweisung: *Et deponuntur latrones.* Hier klafft ohne Zweifel eine Lücke, und zwar fehlt die Antwort des Soldaten und die entsprechende Handlung, an welche das *et* anknüpft. Beides findet sich auf einem eingenähten Octavblatt nachgetragen. Es lautet:

Secundus milles:

Lieber, ich thue eß geren
Und will dich deineß pett geweren.

Secundus:

Thue (lies *du) poswicht und morder unrain,*
Ich will dirr prechen dein gepain,
Dirr und dem gesellen dein:
Erst sall sich an heben euer grosse pein.

Secundus milles:

Nun hangt ir all drey in geloscher (?) weyß
In den lufften und seyt der vogel speyß.

Der zweimalige Absatz in der Rede ist zwar auffallend, aber ganz in der Ordnung: die ersten zwei Verse geben die zustimmende Antwort; die folgenden vier begleiten die That; die letzten zwei zeigen an, dass sie vollbracht ist: und jetzt tritt das *et deponuntur latrones* wohl motivirt und ohne Sprung ein. Die Schrift auf dem Octavblatte ist von anderer Hand (der vierten, vgl. oben S. 11), und es ergibt sich daher folgender Schluss: der Schreiber dieser Handschrift oder ihrer Vorlage übersah eine Stelle, welche erst ein späterer aus dem Original oder einer vollständigeren Abschrift desselben ergänzte. Unsere Handschrift kann somit nicht Original sein.

Dieses Resultat wird noch durch eine Reihe anderer Versehen und Fehler bestätigt. Fol. 1^{b} fehlt ein ganzer Vers, wie schon der alleinstehende Reim beweist. Derselbe Fehler begegnet auch fol. 28^{b}. — Fol. 14^{b} (nach Vers 902) stand folgendes Reimpaar:

So hat Judas wol gedacht volpracht,
Was er zw thuen hat gedacht.

Es ist ohne Weiteres evident, dass der Schreiber unserer Handschrift das Reimwort des zweiten Verses in den ersten hinaufgelesen hat; später wurde der Fehler von ihm selbst oder einem anderen bemerkt und das erste *gedacht* mit schwärzerer Tinte weggestrichen. In ähnlicher Weise stand fol. 30^{b} (Vers 1802):

Kainen künig hab wir nicht,
Dem kaysser künig sey wir dienstes phlicht,

wo *künig* von der oberen in die untere Zeile kam und erst später wieder mit schwärzerer Tinte beseitigt wurde. — Fol. 23 hat er *sedit* gelesen statt *vadit,* aber sich gleich selbst corrigirt. Fol. 31 hat er eine Rede von sechs Versen übersprungen, aber seinen Fehler bemerkt und sie auf einem eingenähten Streifen nachgetragen. Dasselbe passirte ihm fol. 40, wo er acht Verse übersehen und später an den rechten Rand der Seite geschrieben hat. — Fol. 42 steht die Spielanweisung: *primus judeus offert aceto plenam et dat Jhesu,* wo offenbar *spongiam* zu ergänzen bleibt. — Fol. 45^{b} (Vers 2623) sagt Nicodemus:

Wan da pin ich sein (sc. Christi) *ewiger junger gewesen.*

Der Unsinn ist dadurch entstanden, dass das *rewiger* der Vorlage zu *ewiger* verlesen wurde. — Fol. 15 wird der gefangene Christus in den Vorhof des Annas geführt. Darauf folgt: *scola judeorum canit. Deinde venit Johannes indutus alio pallio et sequitur a longe. Et Johannes dicit ancille hostarie:*

Liebe dieren, vergun dem gesellen mein,
Das er auch gee herein.

Ancilla dicit Petro:

Gee herein nach deinem muet
Und werm dich pey der gluet.

Nach der Spielanweisung folgte nur Johannes seinem Herrn, nach den folgenden Versen aber Johannes und Petrus. Wir werden weiter unten hören, dass dieser Passion noch in einer anderen Abschrift vorhanden ist; in derselben lautet die fragliche Spielanweisung so: *scola judeorum canit. Deinde venit Johannes indutus alio pallio et sequitur Jhesum. Petrus autem sequitur a longe. Et Johannes dicit* etc. Hier ist die Discrepanz nicht vorhanden: Johannes folgte gleich, Petrus zögernd aus der Ferne (vgl. Johannes-Evangelium XVIII, 15 und 16). Der Schreiber ist also in der Spielanweisung seiner Vorlage von einem *sequitur* auf das andere übergesprungen.

Diese Belege werden ausreichen zum Beweise, dass wir nicht ein Original, sondern eine mit mancherlei Fehlern behaftete Abschrift vor uns haben. Ich halte es daher für überflüssig, auch alle anderen Verderbnisse zu verzeichnen, gebe aber eine kleine Distellese daraus, und zwar aus doppeltem Grunde: einerseits um damit die Charakteristik unseres Abschreibers zu vervollständigen, andererseits um später damit das Textverhältnis dieser Handschrift zu dem einer anderen desselben Inhaltes darzuthun.

Zu den Verderbnissen der leichtesten Art gehören die Schreibfehler; sie können auch in Originalen vorkommen. Solche sind *gatzem* statt *gantzem* 1271; *keutzigen* statt *kreutzigen* 1521; *ihen* statt *jehen* 1546; *vernunnen* statt *vernummen*

1724. — Gravirender sind die Lesefehler: *des* statt *das* 381, 1396; *verret* statt *verrert* 1251; *der* statt *des* 452; *wem* statt *wen* 839; *vom* statt *von* 1010 (in der Vorlage wahrscheinlich *wē* und *vō*); *römischer* statt *römischen* 1371; *gesechen* statt *geschechen* 1540 und 1649; *miles* statt *milites* 1552; *mit* statt *mir* 1630; *hat* statt *hant* (manus) 1886; *als* statt *am* 1934; *gee* statt *get* 2718; *mein* statt *mir* 2759; *dich* statt *doch* 2779. Bei manchem dieser Fehler kann man zweifeln, ob er dem flüchtigen Auge oder der fahrlässigen Hand zur Last fällt. — Nicht selten sind alsdann die Gedächtnisfehler. Hieher gehören Wiederholungen desselben Wortes: in der Spielanweisung nach 800 schrieb er *et* zweimal, in Vers 2759 *mein* zweimal: er hatte also in seiner Zerstreutheit vergessen, dass er das Wort bereits geschrieben. Hieher gehören auch Lücken: der Copist glaubte ein Wort schon geschrieben zu haben, was nicht der Fall war, oder er las ganze Verse und Sätze auf einmal und vergass dann beim Schreiben dieses oder jenes Wort. So fehlt 515 das Subject *ich,* in der Spielanweisung nach 782 *ad,* 1103 das Subject *er,* 1149 das Object *in,* 2731 das Adverb *nu,* 1297 die Präposition *in* etc. Lücke und Wiederholung: 465 *der der* statt *ich der.*[1]) Hieher auch Umstellungen, indem er die Wortfolge seiner Vorlage vergass: so 333 *ich nye hab* statt *hab ich nye,* 1347 *Das er sein leben gantz hat verborcht* statt *leben hat gantz;* ähnlich auch 1334, 2335 und öfter. Zu den Gedächtnisfehlern wird es auch zu rechnen sein, wenn sich ihm bei der Niederschrift ganzer Verse und Sätze beliebte Flickwörter einschlichen oder wenn ihm mitunter geläufigere Wortformen und Ausdrücke die weniger geläufigen der Vorlage verdrängten. So schob er in den Vers 146 *Darumb lebet sunder ane not* neben *ane* noch *sunder* und 2665 *Das im kain laster nit mer geschach,* von der Neigung zu doppelter Negation verleitet, *nit* ein. Seine Vorlage gebrauchte die Formen *kumen, kum (:frum: Jesum);* meist bewahrt er dieselben, aber mit-

[1]) Auch Abirren des Auges kann Schuld an den Lücken sein, besonders da, wo ein oder mehrere Verse fehlen; vergleiche die Belege auf S. 12, 13 und 14.

unter fliesst ihm das seiner Redeweise geläufigere *chömen* in die Feder. Aehnlich ergieng es ihm mit *nun: du* 134, *mer* (magis): *ee* 421, *gehört: wort* 1511, *gespött* (statt *spot*): *got* 2662; *sankt* (Praet.): *kranck* 2634, *calvarie: da* 1970. — 2553 ruft Longinus, nachdem er den Lanzenstich gethan und sehend geworden ist, aus:

Waffen, ymmer waffen,
Waß hab ich nu gerochen,

wo der Reim auf *geschaffen* weist; doch könnte ihn immerhin hier auch die Absicht geleitet haben, den Ausdruck zu verbessern. Desgleichen kann 2771 absichtliche Aenderung enthalten, wo er *awe,* den Schmerzensruf Mariens, verdoppelte, obgleich dadurch die Notenzahl des Cantatverses zu klein wurde. 1169 steht in der Schlussrede des Präcursors:

Da mit sol die figur heint ende han.
Wir wellen es morgen frue wider heben an.

Das *es* des zweiten Verses und die Lesart einer anderen Handschrift dieses Passions beweisen, dass der Copist *figur* eingesetzt hat statt *spil,* welches 1239 auch durch den Reim *(wil)* belegt ist. Dieselbe Aenderung begegnet auch im ersten Prolog (Vers 7). In diesen Fällen kann gleichfalls intentionelle Correctur vorliegen.

Doch sei dem, wie ihm wolle: immerhin ergibt sich aus der vorausgegangenen Zusammenstellung, dass wir es im Ganzen und Grossen mit einem harmlosen Schreiber zu thun haben, der durch Hand, Auge und Gedächtnis vielfach getäuscht wurde, weil er mechanisch arbeitete und sein Manuscript selten controlirte. Weitergehende absichtliche Aenderungen drängen sich nirgends auf, ausgenommen ist nur die Schlussrede des zweiten Spiels, welche er ganz wegliess aus einem Grunde, den wir später finden werden.

II. Der Pfarrkircher Passion.

Ein Codex des Sterzinger Stadtarchivs in Schmalfolio, 31 Cm. lang, 10·8 Cm. breit, mit 90 Blättern feinen, horizontal gewalkten Papiers, welches durchweg dasselbe Wasserzeichen

trägt. Er war ursprünglich ebenso wie der Sterzinger Passion in eine Pergamenturkunde gebunden; dieselbe ist jedoch später weggeschnitten worden bis auf drei Rückenschildchen, welche die Bindfäden der einzelnen Lagen halten. In Folge dessen haben sich die letzte und vorletzte Lage losgelöst und andere Defecte eingestellt, besonders wurden die vier Schlussblätter stark schartig und deren Verse schadhaft. Die Grösse der Lagen ist verschieden. Die erste ist ein Sexternio, fol. 1—12^{b}; die zweite und dritte ein Quinternio, fol. 13—22^{b} und 23—32^{b}; die vierte ein Ternio, fol. 33—38^{b}; die fünfte bis achte ein Sexternio, fol. 39—50^{b}, 51—62^{b}, 63—74^{b}, 75—86^{b}. Die letzte Lage besteht nur aus zwei Doppelblättern, fol. 87—90. Die gleiche Grösse der ersten und zweiten Hälfte jeder Lage und die Continuität des Textes beweisen, dass kein Blatt ausgeschnitten und die Handschrift complet ist.

Die Schrift beginnt gleich auf der ersten Seite mit dem ersten Spiel, welches auf fol. 21 endet. Die Hälfte von fol. 21^{a}, fol. 21^{b} und 22 sind leer; auf fol. 23 beginnt das zweite Spiel und reicht bis 57^{a}; auf fol. 58 das dritte, welches in der Mitte von fol. 61^{b} schliesst. Dann folgt ein leeres Blatt und auf fol. 63—88^{b} (Mitte) das vierte Spiel. Fol. 89 und 90 sind wieder leer, nur steht am Kopfe von fol. 90^{b} mit schwarzer Tinte der halbe Namen *Lienh.* geschrieben, in der Mitte dieser Seite mit Rothstift von späterer Hand *Lienharden Pffarkirchers passion* und weiter unten mit demselben Rothstift *Da jn sind 4 spill.*

Jede Seite hat eine mit schwarzen Linien umrandete Columne, links und rechts derselben einen fingerbreiten leeren Rand, einen fingerbreiten Kopf und einen doppelt so grossen Fuss. Jede Zeile beginnt mit einem grossen Buchstaben, welcher der Länge nach roth durchstrichen ist. Der Anfang des ersten und zweiten Spiels ist durch eine grössere rothe Initiale ausgezeichnet. Die Spielanweisungen sind roth. Wenn ein Vers nicht bis an die Columnenlinie reicht, so dass zwischen ihm und ihr eine Lücke bleibt, ist diese durch rothe Schnörkel ausgefüllt; desgleichen sind die Abtheilungszeichen roth, wenn der Vers zu lang war. Die

Cantatverse tragen Noten (durchweg fünfzeiliges System) von der Hand des Textschreibers.

Die Schrift ist die gewöhnliche Kanzleischrift aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, nicht schön, aber deutlich und reinlich. Auf fol. 77 beginnt mit der Spielanweisung *Maria canit,* also mitten im vierten Spiele, mitten in der Lage und mitten in der Seite, eine andere Hand, welche von der vorausgehenden leicht zu unterscheiden ist: sie schreibt kleiner und dünner, gebraucht andere Abbreviaturen für *-n, -en,* macht keine rothen Schnörkel zur Füllung der Verszeilen, schreibt fol. 83^{b} sogar eine Spielanweisung mit schwarzer statt mit rother Tinte, was die erste niemals gethan hat. Auch orthographische Verschiedenheiten stellen sich heraus: der zweite Schreiber geminirt *r* auch nach Diphthongen, was der erste nicht gethan; schreibt *Jesus,* der erste nur *ihesus* oder die Kürzung *ihs;* gebraucht das bairische *a* = *o* (z. B. *verpargen: sorgen* 695) und dergleichen mehr.

Die Entstehungszeit dieser Handschrift brauchen wir nicht erst durch mühsame Combinationen zu suchen, sondern erfahren sie aus directer Angabe: fol. 88^{b}, am Schlusse des vierten Spiels, steht vom (zweiten) Schreiber der Handschrift die Notiz *et sic finitur passione*[1]) *ludus 1486.* Mit dieser Zeitangabe stimmt auch die Schrift und der ganze Habitus der Handschrift überein.

Correcturen sind nicht selten, kommen aber meist vom jeweiligen Schreiber selbst. Nach Vers 1171 hat der zweite Schreiber einen vom ersten weggelassenen Vers ergänzt. Ausserdem hat eine dritte Hand mit schwarzer Tinte in der Spielordnung auf fol. 12 das Bibelcitat *My pater, sy possibile est, transeat a me calix* nachgetragen.

Prüfen wir nun die Beschaffenheit des Textes, so finden wir auch hier wie im Sterzinger Passion Verschreibungen, Verlesungen und Gedächtnistäuschungen, von denen ich eine Auswahl biete: *gehan* statt *getan* 81; *huden* statt *hulden* 1158; *nügen* statt *mügen* 255; *das* statt *da* 182; *des*

[1]) Professor Heinzel vermuthet wohl mit Recht, dass *de* vor *passione* zu ergänzen ist.

statt *der* 181; *volpescheinet* statt *wol pescheinet* 177; *ymer* statt *nymer* 987; besonders häufig verlas der Copist das *wern̄* (= mhd. *wern*, gewähren) seiner Vorlage zu *werden* 116, 119, 199 etc., desgleichen *es* zu *er* 1102, 1240, 1350 etc.; *mein* statt *nun* (trotz des Reimes) 451; *und* statt *uns* 273; *des* statt *wes* 498; *vachen* statt *välen* 510; *gar* statt *gan* (trotz des Reimes) 757; *zw wen* stat *zw weu* 803; *krewtzigñ* statt *krewtzig in* 1793 (zweimal in demselben Vers); *vernemen* statt *vernewen* (trotz des Reimes) 2325; *weis* statt *weib* 2340; *sein* statt *schein* 914; *taillen* statt *willen* 986; *zw uns geben* statt *zins geben* 1371; *treib* statt *trieg* 1426; *nicht* statt *mich* 1632; *sagt* statt *hat* 1435; *Galica* statt *Galilea* 1440. Auch in den lateinischen Spielordnungen: nach 852 steht *et* statt *ei* und *arputat* statt *amputat;* nach 489 *voltis* statt *vultis; tradare* statt *tradere;* nach 1580 *indicit* statt *induitur* etc. — 421 steht *mee* zweimal, 484 *waren* und 294 *also* zweimal. Dagegen fehlt 322 *ewigen;* 364 *in,* 389 *yetz,* 418 *und,* 837 *dir,* 1010 *sein;* in der Spielordnung nach 301 das Object *lagenam;* 1568 *im,* 1418 das Subject *er,* 2139 *mues;* 338 das Subject *êre,* 2302 *juden* und viele andere. — 2581 fehlt ein ganzer Vers, desgleichen 2681. — Umstellungen: *der* (relativ) *wiert dich* statt *der dich wiert* 445; *wider er und gotes recht* statt *wider recht und gotes er* 1439; *das ist auch wol mein rat und sin* statt *d. i. a. w. mein sin und rat* 1462, wie schon der Gegenreim *hat* verlangt; *aus werden getriben* statt *werden aus getriben* 2541 u. a. Einschiebung von geläufigen Flickwörtern, Wortformen und Ausdrücken: Vers 5 flickte er *an,* 77 *gar,* 81 *kaynn,* 216 *doch;* in der Spielanweisung nach 910, 926 *ad,* nach 1859 *et* ein u. s. w., schrieb 428 *hat: ab;* 797 *trost: erlöst;* 803 *gen: stan;* 1045, 1595 *nit: poswicht:* 380 *peschicht;* 1386 *frummen: kömen;* nach 275 *schola dischponitur;* 1131 *erhöchen: geben* (statt *erheben: geben*); nach 1860 *judeus* statt *miles.* Die Spielordnung nach 880 lautet: *Tunc Malchus apposita sibi pallium,* was ein Unsinn ist; es muss vielmehr *pallium* durch *aure* ersetzt werden: jenes steht in einer der vorausgehenden Anweisungen und gerieth dem achtlosen Schreiber an Stelle von *aure* aus dem Gedächtnis in die Feder. Wie gross die Flüchtigkeit dieses Schreibers an

vielen Stellen war, ergibt sich auch daraus, dass er öfters in zwei Versen dasselbe Reimwort setzt: so z. B. 332, wo der Gastwirth Christum und seine Apostel empfängt mit den Worten:

Ich hab euch all gern̄ ein genomen,
Lieber gest hab ich nye ein genomen.

Die andere Abschrift dieses Passions liest richtiger *eingenummen: gewunnen.* Man vergleiche ferner 404, wo Christus beim letzten Abendmahl zu den Jüngern sagt: hiefür wird man empfangen

Mich für das lamp in protes schein:
Ich pin das lamp, das der sunden schein —

statt der *sünden pein.* Noch viel übler wird das Verderbnis, wenn er einen solchen Reim erst im nächsten Verspaar wiederholt, wodurch dann Dreireim entsteht, dem eine Waise folgt. 2784 sagt Joseph zu Kaiphas:

Wan er (Christus) *was mensch und got:*
Solt er der welt zu spot
Sein gehangen aus ewrm spot
Hincz über die heilig zeyt,
Das wär in allen landen
Uns gar übel an gestanden —

ewrm spot statt *ewrem neyd.*

Man sieht: diese Zusammenstellung ergibt für den Schreiber des Pfarrkircher dieselbe Charakteristik wie die frühere für den des Sterzinger Passions, nur war er noch zerstreuter und flüchtiger; denn seine Fehlerzahl ist in gleich viel Versen beiläufig dreimal grösser. Aber damit nicht genug: dieser Schreiber von Pf. nahm es auch principiell mit der Treue zu seiner Vorlage nicht sehr ernst und erlaubte sich willkürliche Aenderungen. In St. 88 und 89 spricht tertius judeus zu den anderen Juden:

Ir lieben herren, ich tue ewch kundt,
Was mir geschach zu der selben stundt.

Der Schreiber von Pf. machte daraus:

Lieben herren, ich wil ewch verkünden,
Was mier geschach zv den selben stunden.

807 und 808 gibt Kaiphas den Juden, welche ausziehen, Christum zu fangen, die Aufmunterung mit auf den Weg:

Lieben gesellen, seyt fleyssig:
Ob er euch wuert weysig,
So füert in mit sinnen etc.

Der Sterzinger Passion liest richtig:

Lieben gesellen, habt guetten fleyß:
Ob er euch wolt werden zw weyß etc.

Es ist gar nicht herauszufinden, was den Schreiber zu diesen ungeschickten Aenderungen bewogen hat, zumal *weysig (wîzec)* kein gangbares Wort war und durch *verkünden: stunden* der Reim verschlechtert wurde. — 1151 übergibt derselbe Kaiphas Jesum nach dem Verhöre den Juden zur Bewachung. St. liest:

Ihesus sol heint sein in huet,
Das er nit müg haben seinen muet:
Mit rauffen, stössen und schlegen
Solt ir in heint bebegen,
Das all sein synn und gemüet etc.

Aus 1153 und 1154 hat Pf. gemacht:

Mit rauffen, stossen und schlagen
Solt ir in heint webaren.

Dem Schreiber wird *bewegen* (= beunruhigen) nicht geläufig gewesen und *bewaren* dem Inhalte entsprechender erschienen sein.

Diese Fälle beweisen zugleich, dass das Können dieses Schreibers nicht eine Spanne weit reichte, und dass er besonders für den Reim kein Verständnis hatte. Ferner wird aus all dem Gesagten zugleich evident geworden sein, dass auch die vorliegende Handschrift weder das Original noch eine treue Abschrift desselben ist.

Aber ausserdem hat der ursprüngliche Text in der vorliegenden Abschrift noch viel grössere Veränderungen erlitten, die zum Vorschein kommen werden, wenn wir

III. Das Verhältnis zwischen dem Sterzinger und Pfarrkircher Passion

untersuchen. Ich habe schon vorhin angedeutet, was sich bereits beim flüchtigsten Vergleiche zwischen dem Sterzinger und Pfarrkircher Passion sofort ergibt: dass wir es nämlich nicht mit zwei verschiedenen Passionen, sondern nur mit zwei verschiedenen Abschriften, respective Bearbeitungen, desselben Passions zu thun haben. Und wenn schon ein alter Spielordner (wahrscheinlich Vigil Raber [1]) der Handschrift den Namen Pfarrkircher Passion ertheilt hat, so ist dieser nur vom Abschreiber oder vom Besitzer derselben hergenommen: Lienhard Pfarrkircher war jedenfalls ein Liebhaber dieser geistlichen Spiele, denn wir fanden ihn früher als Präcursor bei der ersten und zweiten Aufführung des Sterzinger Passions. Ich behalte den überlieferten Namen dieser Handschrift bei, um sie von der anderen zu unterscheiden. Beide stehen in naher Verwandtschaft. Zunächst denkt man naturgemäss daran, dass die schlechtere eine Copie der besseren, dass also der Pfarrkircher P. aus dem Sterzinger geflossen sei. Allein bei genauerer Prüfung erheben sich dagegen entscheidende Gründe.

Erstens enthält der Sterzinger Passion nur zwei, der Pfarrkircher aber vier Spiele, so dass dieser zwei aus einer anderen Vorlage nachgetragen haben müsste. Nun lässt sich aber beweisen, dass in der Vorlage, aus welcher Pfarrkircher die beiden ersten Spiele genommen hat, auch noch wenigstens eines der folgenden vorhanden war. Das erste Spiel (für den Gründonnerstag) schliesst der Präcursor (im Sterzinger und Pfarrkircher P.) mit der Einladung zum zweiten Spiele (am Charfreitag), welches in St. und Pf. (von Vers 1193 – 2814) wirklich nachfolgt. In ähnlicher Weise wie das erste schliesst in Pf. der Präcursor auch das zweite Spiel mit der Einladung zum dritten:

2817 *Ier habt hewt gehört und gesechen,*
_____ *Wie grosse marter ist peschechen*

[1]) Ueber denselben wird Herr Konrad Fischnaler eine kleine Biographie veröffentlichen.

Ihesum und der mueter sein.
Darumb, ier lieben cristen fein,
Ich rat ewch, das ier seit in grosser klag
Pys auf den ostertag.
So solt ier ewch nach essen wider fuegen her,
So wiert ewch pekant mer,
Wie Ihesus der juden hent
Engangen ist mit seiner urstend,
Dy geschechen ist wider götlich natur,
(Des man euch zaigen wiert ein figur)
Und wie das grab Ihesu wiert behuet
Von den ritern und (lies *umb*) *der juden guet.*
Da mit hat das spil ein endt.
Got uns sein gnad sendt etc.

Die Verse 2822 ff. laden also zu jenem (dritten) Spiele am Ostersonntag ein, welches die Grabbewachung durch die von den Juden gedungenen Ritter des Pilatus und die Auferstehung Christi darstellt. In der Vorlage, aus welcher Pfarrkircher die zwei ersten Spiele und diese Schlussrede entnommen, war demnach auch das neue Spiel vorhanden, welches er gleichfalls abgeschrieben hat. Wenn noch ein Zweifel darüber bestehen könnte, so würde derselbe zerstreut durch die Rede, mit welcher der Präcursor das neue Spiel eröffnet. Er wirft in derselben einen Rückblick auf die vorausgegangenen Spiele:

Ier . . . habt . . . von mir vernomen,
Wie das abentessen Cristi ist volpracht
An dem pfincztag . . . (erstes Spiel) . . .
Dar nach an dem karfreytag
Habt ier gehabt grosse klag
Umb das leyden Jhesu Crist:
Wie das ergangen ist,
Das er durch uns erliten hat
Von wegen unser grossen missetat;
Davon wir nu gerainigt sein
Und erledigt von der helle pein (zweites Spiel).
Nw süllen wier nach grossen klagen

Her wider umb freyd enpfachen
Und süllen loben mit grosser pegier
Dy urstend Ihesu cristi schier (drittes Spiel).

Also die Schlussrede des zweiten Spiels weist auf das dritte und die Eingangsrede des dritten auf die beiden vorausgehenden: alle drei machten in der Vorlage einen vollständigen Passion aus und wurden vom Dichter als ein Ganzes gedacht und gedichtet, wie denn auch durchwegs Einheit der Sprache und des Styls vorhanden ist. In St. aber ist nur das erste und zweite Spiel erhalten; es fehlt die Schlussrede des zweiten und das ganze dritte Spiel: St. kann also nicht Vorlage von Pf. gewesen sein. Warum St. die Schlussrede weggelassen, trotzdem er noch die Bühnenanweisung *Tunc precursor concludit* aus seiner Vorlage mechanisch copirt hat, ist nun gleichfalls offenkundig: er konnte den Verweis auf das folgende Spiel nicht brauchen, weil er es nicht mehr abzuschreiben hatte.[1])

Zweitens kann der Sterzinger Passion auch deswegen nicht Vorlage des Pfarrkircher gewesen sein, weil in diesem die Fehler und Lücken, welche jenem anhaften, und von denen ich vorhin eine Auslese gegeben habe, nicht wiederkehren.

Allein auch das umgekehrte Verhältnis, dass die bessere Abschrift (St.) aus der schlechteren (Pf.) geflossen sei, ist nicht möglich, weil St. die zahlreichen Verderbnisse von Pf. nicht hat und niemand annehmen kann, dass der

---

[1]) Es könnte vielleicht der Verdacht aufsteigen, dass nur ein Schreiber oder Ueberarbeiter von Pfarrkircher die Schlussrede eingeschoben habe. Allein schon die Analogie des ersten Spiels, welches eine Schlussrede hat, und der Prolog im zweiten Spiele lassen einen Epilog erwarten. Noch deutlicher spricht die mit Pf. übereinstimmende Spielanweisung in St., dass ursprünglich jedenfalls eine Schlussrede vorhanden war. Es wäre nun nicht einzusehen, warum Pf. dieselbe ausgeworfen und eine neue dafür gemacht haben sollte. Endlich werden wir später erfahren, dass die Interpolationen in Pf. sich durch starke Discrepanzen in Styl, Sprache, Metrik und Inhalt verrathen, von denen hier aber nichts wahrzunehmen ist.

mechanische Copist einerseits die Fehler seiner Vorlage gebessert, andererseits neue dafür gemacht haben soll; vielmehr ergibt sich nun der Schluss, dass beide Handschriften unabhängig von einander aus einer gemeinsamen Vorlage geflossen sind.

Dieses Resultat wird sich bestätigen, wenn wir die weitergehenden Differenzen zwischen dem Sterzinger und Pfarrkircher Passion in Untersuchung ziehen. Um einen Rahmen und eine zusammenhängende Unterlage dafür zu erhalten, versuche ich zugleich, von Spiel zu Spiel die Disposition des ganzen Passions zu entwerfen und ihn so auch auf seinen allgemeinen dramatischen Gehalt hin zu prüfen. Das scheint mir einmal schon der Sache selbst wegen empfehlenswerth, weil gerade diese Seite der alten Spiele bisher gewöhnlich geringe oder gar keine Aufmerksamkeit gefunden hat. Gottsched mass sie nach der Stelzentragödie; Wilken dachte gar nicht ernstlich an diese Frage; und auch Gervinus, der sonst mit Vorliebe seine ästhetisch-historische Betrachtungsweise zur Anwendung bringt, hat das bei ihnen unterlassen; desgleichen die anderen der bekannten Literarhistoriker: sie giengen vielmehr. mit einem mitleidigen Achselzucken daran vorüber: „Es ist in diesen Spielen keine Spur von dem zu finden, was die Alten und die Neueren unter dramatischer Anlage und Composition begreifen," meinte Kurz sehr einfach, und ähnlich meinten andere. Fast nur Mone, Devrient und Reidt haben treffliche Anfänge und Winke auch nach dieser Richtung hin gegeben, die ich zu verfolgen und weiterzuführen suche. Es kommt mir bei dieser Betrachtung zunächst weniger darauf an, wie und wie weit unser Passion die Bibel und andere vorhandene Spiele benützt hat, kurz wie er entstanden ist, als vielmehr darauf, wie er sich als Ganzes, gerade so wie er vorliegt, gibt.

Erstes Spiel.

Wie alle Passionen, so beginnt auch der unserige mit einem Prolog des Präcursors (1—73), welcher die wichtigsten Handlungen des folgenden Spiels aufzählt, zum Theile

auch schildert, dieselben bereits mit ein paar Zügen exponirt und die Zuhörer eindringlich ermahnt, die dargestellten Leiden, welche Christus ihretwegen und freiwillig gelitten hat, sich zu Herzen gehen zu lassen. Er kommt also dem Verstande und Gefühle der Zuhörer zu Hilfe: jenem, indem er orientirt; diesem, indem er die richtige Stimmung für die Darstellung zu erwecken sucht. Nur um die volle und ganze Wirkung des Spiels auf das gläubige Gemüth ist es dem Dichter dieses Prologs und Passions zu thun; an sich selbst, an seine eigenen Verhältnisse, welche in Prologen moderner Schauspiele im Vordergrunde zu stehen pflegen, hat er gar nicht gedacht: was galt jenen anspruchslosen Menschen ihre vergängliche Persönlichkeit neben dem grandiosen ewigen Stoffe der Passionsgeschichte, die sich um den göttlichen Welterlöser dreht, zu dem sie mit unbefangenem gläubigen Kinderauge aufblickten!

Erste Handlung. Während die meisten von den bis jetzt bekannten Passionsspielen mit den Lehren und Wundern Christi oder mit den Prophezeiungen des alten Bundes oder gar mit Adam und Eva [1]) beginnen, wodurch das erste Spiel im Verhältnis zu den folgenden eine unsymmetrische Ausdehnung und eine Reihe von Episoden erhält, welche zur eigentlichen Handlung in gar keiner Beziehung stehen, greift das unserige gleich in medias res: es beginnt mit der Versammlung der Juden, welche den Tod Christi beschliesst. Unserem Dichter ist es — und hierin gleicht er den antiken Dramatikern — nur um die Herausentwicklung der Katastrophe, um Darstellung des Erlösungswerkes zu thun; die öffentlichen Gründe, welche den schweren Conflict zwischen den Juden und Christus herbeigeführt, also die Exposition des Dramas, hat er mit Geschick in die erste Handlung eingeflochten. In seinem consilium judeorum treten die beiden Charaktertypen des damaligen Israel klar und bestimmt hervor: es besteht einerseits aus Kaufleuten, welche das *volk*

[1]) Am weitesten gehen hierin die englischen Stücke, welche die ganze Bibel von der Schöpfung der Welt bis zum jüngsten Gerichte dramatisiren; vgl. A. W. Ward, Engl. dram. Literature I, 36 ff.

repräsentiren — wie er ausdrücklich sagt — und von der Gewinnsucht und Sorge für die eigene Haut geleitet werden; andererseits aus Schriftgelehrten und Priestern, welchen das Gemeinwohl und die jüdische Reichspolitik, vor Allem aber die eigene Herrschaft am Herzen liegt. Ganz naturgemäss und consequent ist daher auch bei beiden Gruppen der Hass gegen Christus je nach dem Gesichtskreise dieser Menschen verschieden motivirt. Jene erheben zuerst Anklagen, und zwar recht mäklerische: Christus habe sie misshandelt; ihnen den Untergang angekündigt, wenn sie nicht wiedergeboren würden; sie ohne Befugnis aus dem Tempel getrieben; dem Krämer die Marktwaaren durcheinander geworfen und beschädigt und dem Wechsler das Geld verschüttet. Der letzte von ihnen, quartus judeus, steigert diese Klagen durch die Angabe, dass Moses und der Vorleser in der Synagoge von ihm sogar blutig geschlagen worden seien.

Dem Hohenpriester Annas ist die erbitterte Stimmung des Volkes willkommen. Er betont daher noch das Gravirende der vernommenen Anschuldigungen und fügt, da sie ihm für seine Absichten nicht principiell und weitgehend genug sind, neue hinzu. Seiner Stellung als Lehrer des Volkes, als Wächter der jüdischen Gesetze entsprechend, nennt er Christus einen Verführer des Volkes, welcher die Gesetze missachtet, die Priester um ihr Ansehen bringt und die ganze bisherige Ordnung untergräbt. Unter dem Scheine ruhiger Objectivität heischt er von seinen Collegen Rath gegen diesen Uebelthäter. Ihm antwortet Rabi Samuel finster und kurz: es gibt nur den einen Rath, ihn zu tödten; denn so lange er lebt, wirkt er wie bisher mit Lehre und Zeichen auf das Volk und vergrössert seinen Anhang.

Damit ist schon das verhängnisvolle Wort ausgesprochen, um welches der ganze Passion sich dreht.

Annas hofft allseitige Zustimmung und fragt unter den Anwesenden weiter. Allein Nicodemus spricht sofort dagegen und räth, den Dingen ihren Lauf zu lassen; alsdann werde es sich von selbst offenbaren, ob seine Lehre und Werke von Gott sind oder nicht. Noch entschiedener vertheidigt Joseph von Aromathia den Angeklagten, weil er nur Gutes

von ihm gehört und nur göttliche Wunderzeichen von ihm gesehen hat. Der Dritte endlich, Zedonius, stellt sich selbst als lebendigen Zeugen hin für das edle und göttliche Wirken Christi: er war blind geboren und wurde von ihm geheilt.

Also bei den Vertheidigern, welche ein langes Vorspiel über Lehren und Wunder Christi zu ersetzen vermögen, ist dieselbe Gradation zu beobachten wie bei den Anklägern. Ihre Reden haben auch echt dramatische Folgen, indem sie den Gang der Handlung beschleunigen. Blinde Leidenschaft wird durch Widerstand und Gegengründe nicht gedämpft, sondern noch mehr angefacht. Statt nachdenkender und gerechter zu werden, nimmt Annas die Haltung dieser drei Räthe sofort als neuen Beweis, wie weit der Einfluss Christi bereits um sich gegriffen hat, da er sogar im hohen Rathe Anhänger besitzt; jeder Aufschub müsse diesem selbst gefährlich werden. Der Succentor stimmt ihm bei, desgleichen der Magister, welcher noch an neue Gesetzesverletzungen durch Heilungen am Sabbath u. s. w. erinnert. Endlich erhebt sich das Haupt der Versammlung, Kaiphas, und bringt die schwersten und entscheidendsten Argumente: nicht nur die jüdischen Gesetze hat Christus verletzt, sondern auch die kaiserlichen; denn *wer sich an nympt gothait, dem ist von Rom wider sayt,* und *wer sich zu künig hat erkoren, der hat des kayssers huld verloren.* Damit weist Kaiphas dem hohen Rathe auch die politische Nothwendigkeit nach, Christus zu tödten; denn sonst, wenn sie länger müssig zusehen, könnte der Kaiser — wie ausdrücklich hervorgehoben wird — alle Juden für dessen Treiben verantwortlich machen. Diese unvermeidliche That aber dürfe nicht an einem Festtage, sondern nur in aller Stille geschehen, damit der Auflauf des Volkes, welcher Gefahr bringen könnte, vermieden werde.

Die Rede findet, da die Anhänger Christi aus der Versammlung gewiesen worden sind, allgemeinen Beifall, welchen Annas zum Ausdrucke bringt. Der Beschluss ist gefasst, das erregende Moment im Drama gewonnen. Der Magister schärft Allen noch einmal strenge Verschwiegenheit ein, auf dass Christus nicht Nachricht erhalte und entweiche, sondern heimlich gefangen werden könne. Damit wird am Schlusse

der ersten Handlung auch schon auf den Verrath des Judas in der zweiten vorbereitet.

Wie voll und rund dieser ganze Act ausgearbeitet ist, das sieht man am besten, wenn man ihn beispielsweise mit dem entsprechenden im „Leben Jesu“ vergleicht, in jenem Drama, welches Mone (Schauspiele I, 51 ff.) herausgegeben und mit grossem Lobe analysirt hat. Da sprechen nur Annas und Kaiphas in wenigen Versen Worte der Bibel. Ferner ist zu beachten, dass unser Dichter zwar die blinde Leidenschaft und den tödtlichen Hass der Juden gegen Christus stark hervorstechen lässt, aber dabei, abweichend von anderen Spielen und der landläufigen Meinung, doch den Schein vermeidet, als hätten sie ihre Beschuldigungen rein erfunden und glaubten selbst nicht daran. Sie halten dieselben für wahr, fürchten wirklich den Verlust ihrer hierarchischen Macht, ihres Ansehens und ihrer Ehre, den Bürgerkrieg und die Strafruthe Roms; sie sehen wirklich das messianische Reich sich erheben, fassen es aber anders auf als Christus: sie beurtheilen es im nationalen und religiös-politischen Sinn. Das ist von Wichtigkeit; denn dadurch wird von Anfang an mit Bestimmtheit im Zuschauer die Ueberzeugung geweckt, dass es sich hier um unaustilgbare Gegensätze, um einen Kampf zwischen Sein und Nichtsein handelt, in dem eine Lösung des Knotens nicht möglich, vielmehr der tragische Ausgang innerlich nothwendig ist.

Zweite Handlung. Auf Schatten folgt Licht: Jesus erscheint mit seinen Aposteln. Die Juden hatten ihn in der vorhergehenden Handlung der Missachtung der jüdischen Gesetze beschuldigt. Das erste, was uns nun von ihm vorgeführt wird, ist die Erfüllung einer jüdischen Satzung: er sendet zwei seiner Jünger voraus, das Osterlamm zu bestellen. Nachdem das geschehen und gemeldet, zieht er mit den Zwölfen dahin, vertheilt die Sitze an der Tafel und isst mit ihnen das Lamm. Darauf wäscht er Allen die Füsse, um ihnen ein Beispiel der Demuth zu geben, erklärt die Bedeutung des Osterlammes, ersetzt es durch das Denkzeichen des neuen Testamentes, des neuen Bundes zwischen Gott und der Menschheit, dessen Anfang sein Tod ist, den

er freiwillig erleidet, um damit die Schuld der Menschen zu sühnen. Dieser Tod ist nahe, denn einer unter seinen Jüngern hat schon den Entschluss gefasst, ihn den Juden zu verrathen. Die Communion, welche der unwürdige Judas mit den würdigen Aposteln empfängt, verhärtet nach christlicher Anschauung sein Gemüth, und er führt den Vorsatz sofort aus.

Damit ist die Entwicklung des Dramas einen guten Schritt weiter, die Katastrophe näher gerückt worden: die Juden haben offenen Weg zur Ausführung ihres Rathsbeschlusses, die dritte Handlung ist vorbereitet und beginnt, nachdem die zweite mit einer ergreifenden Abschiedsrede (nach Evang. Joh. XIII, 31 ff.) geschlossen worden, in welcher Christus seine Lehre in das Gebot der Nächstenliebe zusammenfasst, die Jünger über seinen Weggang tröstet, ihnen noch einmal die Versicherung von der Göttlichkeit seiner Sendung gibt, die Erlösungsidee in ihrem vollen Umfange entwickelt und sich durch dieselbe in seiner ganzen Erhabenheit zeigt, was nach den vorausgegangenen Anschuldigungen der Juden nothwendig und im Contraste zu denselben ausserordentlich wirksam ist. Hier entrollt er — es ist das einzige Mal in unserem Passion — die eine Seite seiner Aufgabe, den einen Zweck seines Erdenwallens: er erscheint als Lehrer und Kirchengründer, legt vor Gott Rechenschaft über die Lehrthätigkeit seines Lebens ab und gibt damit die letzten Züge der Exposition. Die ganze Rede ist beseelt vom Bewusstsein der welthistorischen Bedeutung dieser Stunde, von Liebesfülle, von Abschiedsweh, vom Glauben an seinen Sieg durch Leiden, an seine Verherrlichung durch den Tod, von dem Gefühle der Einheit mit Gott, mit seinen Jüngern, mit allen denen, die an ihn glauben werden. Zugleich beginnt damit bereits seine andere Aufgabe, das Erlösungswerk selbst; denn der Abschied von den seinen, die Vorahnung der bitteren Ereignisse, die über ihn kommen werden, das sind schon Seelenleiden zur Sühnung der Menschenschuld.

Vom Standpunkte des Dramatikers aus betrachtet, hätte diese zweite Handlung auch einige wunde Punkte. So wird

der Verrath des Judas erst nachträglich durch seinen Geiz motivirt: auf dem Wege zum consilium judeorum tritt ihm der Teufel entgegen und erinnert ihn an die unnütz vergossene Salbe der Magdalena; wäre dieselbe verkauft und das Geld davon vertheilt worden, so wären ihm 30 Pfennige zugefallen. Das seines Meisters wegen verlorene Geld kann er gewinnen, wenn er diesen verräth, was denn auch sofort geschieht. Diese nachträgliche Motivirung ist episch. Ein moderner Dichter würde wahrscheinlich anstatt dieses teuflischen Zuspruches einen Monolog an richtiger Stelle gemacht haben, in welchem Judas die Beweggründe seiner That dargelegt hätte.

Die Personification des Gedankenvorganges, das Auftreten des Teufels, das schon die Evangelien angedeutet, das directe Herübergreifen der übernatürlichen Welt in die natürliche ist hier wie späterhin dramatisch vollkommen begründet; denn jene besitzt in der Anschauung, im Glauben des christlichen Volkes nicht weniger Realität als diese, und darauf kommt es an. Darauf hat auch Shakespeare seine Geisterscenen, hat auch Goethe seinen „Faust“ basirt.

Was uns in dieser Teufelsscene gleichwohl plagt, ist die Empfindung, dass das Motiv zu klein war zur Grösse der That. Die weitere und tiefere Begründung hätte der Dichter zwischen den Zeilen der Ueberlieferung herauslesen müssen: sie lag in der Meinung des Judas, welcher als Augenzeuge die Wundermacht Christi kannte, dass die Juden diesem nichts anzuhaben vermöchten. Deshalb auch später seine Verzweiflung, als er die entgegengesetzte Wendung der Dinge sah.[1])

Aber auch die äussere Anknüpfung dieser Judasscene ist unvermittelt: Judas tritt einfach in das consilium judeorum mit den Worten: *Ich versten an euch, das disser ratt über Ihesum von Nazareth gat. Was welt ir mir geben* etc. Woher weiss er denn, dass hier über Jesus Gericht gehalten

---

[1]) Diese Lücke findet sich auch in den anderen altdeutschen Passionen; ja die meisten gehen darin noch viel weiter, indem sie einfach die nackte Thatsache ohne jede Motivirung hinstellen.

wird? Das ist nirgends angedeutet, auch der Teufel hat es ihm nicht gesagt. Bereits ein jüngerer Ueberarbeiter dieses Spiels hat (im Haller Passion) diesen Mangel erkannt und zu beseitigen gesucht, wie wir sehen werden. Alsdann klafft hier noch eine zweite Lücke: die Juden haben den Beschluss gefasst, Jesum heimlich zu fangen; allein dieser Beschluss wird zunächst nicht in Handlung umgesetzt, wie es das Drama erfordern würde, sondern Judas kommt ihnen ohne weitere Bemühung mit dem entsprechenden Antrag entgegen. In jüngeren Passionen, welche mit dem vorliegenden in Verwandtschaft stehen, hat man diese Lücke gleichfalls erkannt und mit einem Pharisäer ausgefüllt, der Judas kennt und nach dem consilium sich sofort an denselben macht, um ihn zum Verrathe zu bewegen, was nach einigem Widerstand auch gelingt.

Ausserdem hätten wir nach unserer Anschauung noch erwartet, dass Christus nicht mit dem fertigen Entschlusse, für die Schuld der Menschen freiwillig den Tod zu leiden, auf die Bühne tritt, sondern denselben im Laufe des Dialogs allmählich herausentwickelt.

Doch vermögen die angeführten Mängel ebensowenig wie ein paar Sprünge und Lücken im Kleinen die Gesammtwirkung der Handlung zu stören: diese liegt, wie ich schon angedeutet, hauptsächlich in der Gegenüberstellung, im Contrast mit der vorausgehenden. Dort eine grimmige turbulente Gesellschaft von Kaufleuten und Priestern; hier Christus und seine Jünger in sanfter Abschiedstrauer. Dort die gegenseitige Aufstachelung zur Rache; hier die Ermahnung Christi, selbst das Unrecht mit Geduld zu tragen. Dort gekränkte Hoffart und gereizte Herrschsucht; hier bei der Fusswaschung das Beispiel höchster Demuth und Unterwerfung unter die eigenen Jünger. Dort handeln die Juden nach dem heidnischen Grundsatze „Aug' um Aug' und Zahn um Zahn"; hier gibt Christus das Gebot der Nächstenliebe als das erste Kennzeichen für alle seine Anhänger. Dort beschliessen sie aus Egoismus den Untergang jenes Einen; hier denkt Christus in seiner vollendeten Selbstaufopferung an die Rettung Aller. Dort herrscht nur das Streben nach

der äussern Wohlfahrt des Leibes und des Ansehens; hier nur das nach der innern Wohlfahrt der Seele. Dort zeigt sich der Abschluss einer alten verkommenen Zeit; hier der erste Ausblick in eine edlere Zukunft. Kurz: beide Handlungen bilden vollständige Contraste nach allen Seiten, welche noch bei den heutigen Aufführungen mit elementarer Gewalt auf jedes Publicum wirken, das für solch einfache Stylgrössen sich wenigstens einen Rest von Empfänglichkeit bewahrt hat.

Die Hauptpersonen haben ihr Wesen dargelegt, das Interesse ist angeregt, die Handlung begonnen, die Richtung derselben deutlich bezeichnet, und sie schreitet nun in aufsteigender Linie weiter.

Die dritte Handlung lag schon in der biblischen Ueberlieferung völlig dramatisch vor. Jesus geht den gewohnten Gang auf den Oelberg. Judas benützt die günstige Gelegenheit und holt die bewaffneten Judenknechte. Christus weiss das, aber sein Entschluss drängt ihn vorwärts. Doch die nah und näher heranrückenden Leiden erfüllen ihn mit Todesangst, welche durch die vorausgegangene Abschiedsrede mit ihrer immer weicher werdenden Stimmung schön vorbereitet ist. Im „Menschensohne“ erwacht Widerstreben, erhebt sich der Kampf: die Schauer der sinnlichen Natur vor ihrer Vernichtung und der Vorsatz für die Menschen zu sterben ringen in seiner Seele mit gleicher Kraft; deshalb fleht er zu seinem Vater, den Leidenskelch von ihm zu nehmen, und spricht zugleich seine Ergebenheit in dessen Willen aus. Im steigenden Gefühle der Angst und Verlassenheit bittet er seine Jünger, mit ihm zu wachen und zu beten, das heisst, sich mit ihm in der geistigen Erhebung zu Gott zu stärken. In diesem scheinbar überflüssigen Anruf an seine Umgebung spricht die Stimme wahren menschlichen Gefühles in seiner höchsten Erregung, welches auswärts ein theilnehmendes Herz, Trost und Hilfe sucht im schweren Kampfe. Allein die vertrauten Jünger sind, von Kummer und Trauer ermattet, wie müde Kinder in Schlaf gesunken *(von rewgiger und trawriger begir so entschlaffen wir,* sagt Jakobus). Jesus bleibt einsam und betet ein zweites und drittes Mal zum Vater, wobei wohl der Schauspieler in Accent und

Geberde mit der Wiederholung auch die Gradation der Angst und des Kampfes darzustellen hatte.

Nach dem dritten Gebet erscheint ein Engel als göttlicher Bote mit der Entscheidung des Vaters, welche ihm ins Bewusstsein ruft, dass die Menschheit nur durch seinen Tod gerettet werden könne. Ueber dieses Eingreifen der übernatürlichen Welt in die natürliche vergleiche man oben; auch hier wäre es überdies für den Dramatiker rein psychologisch motivirbar als äussere Darstellung des inneren Seelenvorganges: durch die Erinnerung an *alle menschait*, an die Grösse seines Erlösungserfolges findet er *ainen guetten trost* und Erhöhung seiner Kraft, die Todesangst zu überwinden, den Seelenkampf zu beenden, dem Willen zum Siege zu verhelfen über das Fleisch. Deswegen gestattet er jetzt auch den Jüngern *ain klayne tzeit* zu *rasten* und zu *schlaffen*. „Es ist eben so wahr als rührend", sagt ein Bibelexeget zu dieser Nachricht des Matthäus und Markus, welche auch unser Passion verwerthet hat, „wie Christus, nun im Frieden mit sich selbst, so mild und sorgsam ist für das Kleine."

Allein bereits drängt die Entwicklung der gut angelegten Handlung unaufhaltsam vorwärts. Nachdem Christus von seinem Vorsatze zu leiden zum Durchempfinden und innerlichen Ueberwinden der Schmerzen fortgeschritten und eine ganze Stufenleiter der Stimmungen und Empfindungen von Abschiedstrauer, Todesangst, Widerstreben, Seelenkampf und Erhebung durchgemacht hat, kommt Judas mit einer bewaffneten Schar auf den Oelberg, um ihn zu fangen. Der Dichter legt den Schergen grosses Selbstlob über die eigene Tapferkeit und Klugheit in den Mund, ohne Zweifel, um dadurch ihre folgende Niederlage recht deutlich an das Licht zu stellen; denn als sie Christus nach dem Judaskusse [1]) fragt, wen sie suchen, stürzen sie zu Boden, womit zugleich

[1]) Auch darin zeigt sich die Bedachtsamkeit unseres Verfassers bei der Conception, dass er den Judaskuss nicht nach der Frage und Antwort Christi setzt, wo er ganz überflüssig ist. Die jüngeren Ueberarbeiter unseres Passions haben gleichwohl die Folge umgekehrt und stimmen darin mit älteren und selbst so bedeutenden Spielen wie das Alsfelder überein. Die divergirenden Angaben der Bibel gestatten dies wie jenes.

für das körperliche Auge dargethan wird, dass Christus sich wirklich freiwillig in Gefangenschaft und Tod gibt, was er gleich darauf dem Petrus gegenüber, der sein Schwert gezogen hat, noch direct ausspricht. Mit einem Wunder, mit der Heilung des Malchus, begleitet er seine Gefangennahme und den Beginn seiner Martern.

Das ist im Zwecke des Passions wohl begründet, denn es muss zum Ausdrucke kommen, dass es nicht nur der Menschensohn, sondern auch der Gottessohn ist, welcher das Erlösungswerk vollbringt. Und das geschieht durch seine Lehre, die wir kennen gelernt, durch sein Zeugnis, das wir gehört haben, und nun auch durch das Wunder, welches zugleich zeigt, wie er noch auf dem Wege ins Gefängnis erfreuend und rettend wirkt. Allein auf seine Umgebung macht dasselbe keinen tieferen Eindruck als die früheren: die Jünger, welche durchweg schwach, haltlos und furchtsam wie Kinder gezeichnet werden, fliehen eilig nach allen Richtungen auseinander, während die Juden ihn mit Hohn vor den hohen Rath führen, der somit den ersten Theil seiner Absicht erreicht und den verhassten Feind ohne Aufsehen in seine Hand bekommen hat. Dadurch erhält die dritte Handlung (756—900) einen marcanten Abschliessungspunkt.

Die vierte Handlung bildet den Schluss des ersten Spieles. Unter dem Gesang der Synagoge führt die ausgesandte Judenschar Jesus vor Annas, welcher sie freudig und mit einer anerkennenden Seitenbemerkung auf Judas empfängt, worauf einer der Häscher dem Hohenpriester noch besonders die verschmitzte Haltung des Judas anrühmt. Während so die That dieses Jüngers gerade durch das Lob von solchen Lippen ihre schärfste Verurtheilung findet, folgt Johannes mit dem zögernden Petrus seinem Meister in den Vorhof, wo Annas die Inquisition beginnt, um Christus seiner Schuld geständig zu machen. Doch dieser beruft sich auf die Oeffentlichkeit seines Wirkens. Unterdessen erkennen drei von den Umstehenden Petrus als den Jünger Jesu. Petrus läugnet in steigender Angst und mit wachsenden Schwüren der ersten und zweiten Magd und dem Knechte Malchus, dass er den Gefangenen kenne, während der Hahn

zweimal kräht. Jesus blickt auf Petrus; dieser erinnert sich der Vorhersagung und beginnt *flere et lamentari coram Ihesu.* Da Annas aus Jesus nichts herausbringt, zieht er mit ihm und seinem ganzen Gefolge zu Kaiphas, denn der hat *weyssen syn und vindet pald sach wider in.*

Die blosse Inhaltsangabe zeigt, dass wir in dieser Scene nicht ein Nacheinander, sondern ein Nebeneinander haben; dass die Petrusepisode auf den Gang der Haupthandlung keinerlei Einfluss nimmt und mit derselben nur äusserlich verbunden ist: der Dichter dachte nicht daran oder vermochte es nicht, die epische Gestaltung des Stoffes in seiner Quelle zu einer dramatischen umzugestalten. Gleichwohl bleibt sie nicht ohne Bedeutung für den Gesammteindruck des Passions, indem sie unser Mitgefühl für den Helden desselben verstärken hilft: Christus muss die schwersten aller menschlichen Leiden tragen und leidet daher nicht nur von seinen Feinden, sondern auch von seinen eigenen Jüngern in dreifacher Abstufung: Judas verräth ihn, Petrus verläugnet ihn, die andern verlassen ihn, und nur einer bleibt treu und folgt ihm auf dem Leidenswege nach bis zum Tode. Ferner ist diese Reuescene des Petrus ein deutlich fühlbares Gegenstück zur folgenden Verzweiflungsscene des Judas. Das romantische Drama liebt Nebenhandlungen zum Zwecke, die Haupthandlung und die Charaktere durch Gegensätze zu beleuchten.

Kaiphas gerirt sich als oberster Richter der Juden und stellt gleich die charakteristische Alternative: wir wollen Jesus verhören, um zu erkennen, ob er ledig zu lassen oder zu tödten sei. Die Juden treten als Kläger auf und bringen vor Kaiphas dieselben Gravamina, welche schon im consilium gegen Christus geltend gemacht worden sind. Auch Zeugen haben sie zur Hand, um der Gerichtsscene ein rechtskräftiges Aussehen zu geben.

Christus bewahrt den Anklagen gegenüber edles Schweigen und bejaht nur die Frage des Kaiphas nach seiner göttlichen Herkunft. Das genügt bereits nach jüdischem Gesetze, um über ihn das Todesurtheil auszusprechen. Der Vollstreckung desselben aber steht eine doppelte Gefahr entgegen:

die eine droht von Seite des Volkes, welches in einem Auflaufe Christus befreien könnte. Daher rathen secundus et tertius judeus ihn *haimlich* und *kürtzlich* aus dem Wege zu räumen, zumal die späte finstere Nacht die That begünstige. Das Volk würde dann ihn und seine Lehre bald vergessen haben, ja „ihm selber würde damit aus der Noth geholfen". Allein dieser Plan wird zu Wasser durch den Hinweis des quartus judeus auf die zweite Gefahr: die Juden hatten kein Blutrecht; dieses lag in den Händen des römischen Landpflegers Pilatus, der die Ermordung erfahren und sie dafür zur Rechenschaft ziehen könnte. So sehen sich die Juden gezwungen, zum römischen Obergericht zu ziehen und dieses zur Ausführung ihres Vorhabens zu gewinnen. Weil das in der Nacht nicht mehr möglich ist, befiehlt Annas den Juden, in der Frühe wiederzukommen, Christus unterdessen zu bewachen und zu peinigen, damit er dadurch geschwächt und ausser Stande gesetzt werde, sich vor Pilatus zu *entschulden*.

Damit ist am Schlusse des ersten Spieles auch schon der Gang des zweiten vorbereitet.

Das erste Spiel umfasst nur den Zeitraum eines Tages, besitzt also Einheit der Zeit und, wie wir gesehen, auch Einheit der Handlung mit einer einzigen Ausnahme. Es gliedert sich in vier fast gleich grosse Acte, die sich deutlich von einander abheben, obgleich ihre Anfangs- und Schlusspunkte nicht äusserlich markirt sind wie im heutigen Drama; ja der Einschnitt zwischen zwei Spielen wird nur dadurch grösser, dass eine längere Zeit (hier die Nacht vom Donnerstag auf den Freitag) und ein Epilog und Prolog des Präcursors dazwischen fallen.

* * *

Untersuchen wir nun die grösseren Differenzen der beiden Handschriften in diesem ersten Spiel.

Der Prolog hat nur eine, und zwar da, wo es heisst: Jesus übernahm freiwillig die grossen Leiden, damit Alles, was vorhergesagt worden war, durch seinen Tod erfüllt werde; denn

	Sterzinger Passion:	Pfarrkircher Passion:
61	*Seydt und ye mensch ward geporen,*	*Seyt got und mensch wardt geporen,*
	Wir wärn sunst all verloren.	*Wier wären sünst all verloren.*

St. hat die Stelle mit der Inversion richtig; Pf. erkannte nicht, dass der Vers mit der seltenen Verbindung *seyt und ye* eine nähere Bestimmung zu *all* in der nächsten Zeile ist, und änderte ohne weiteres Nachdenken, indem er ein Substantiv einsetzte, welches häufig mit dem vorhandenen formelhaft verbunden ist, aber hier einen grossen Unsinn gibt.

In der ersten Handlung erscheinen zwei bedeutendere Abweichungen. Die eine in der Antwort des Nicodemus auf die Frage des Annas, ob Christus zu tödten sei.

	St.	Pf.
137	*Ich kan nicht ratten dar tzw;*	. . . .[1])
	Wan dye ler, dye er hat,	. . . .
	Und dye werckt, dye er begat,	. . . .
140	*Sind dye an in von got kummen,*	*Sind die nu ym von got komen,*
	Als ich von im hab vernummen,	*Als ich von im hab vernomen,*
	Man sicht es an allen enden:	*So mag es nyemand wenden.*
	Seine wunder tzw lenden	*Man sicht es an allen enden*
	Schnelle und in kurtzer frist,	*Schnel und in kurtzer frist,*
145	*Ob es von got kumen ist.*	*Ob es von got komen ist.*

Es ist wahrscheinlich, dass wieder Pf. geändert, weil er den Sinn nicht verstanden hat. Aber schwerer ist die Frage nach dem ursprünglichen Texte, denn auch St. gibt keinen erträglichen Sinn; doch hilft hier eine geringfügige Aenderung: die Umstellung von *Man sicht* 142 zu *Sicht man; tzw* ist als Adverb zu fassen. Die Verstellung wird schon der Vorlage angehört haben und Pf. dadurch zu seiner Correctur veranlasst worden sein, während St. mechanisch copirte.

Die andere Differenz findet sich in der Rede Josephs, welcher gleichfalls die Juden von ihrem Vorhaben abmahnt:

---

[1]) Die Punkte bedeuten, dass die Verse gleichlauten.

	St.	Pf.
172	*Darumb habt eweren gemach* *Und kümmert ewch um ander sach.*	. . . . *Und kümert ewch nit an der sach.*

Pf. meint: „Und belastet euch nicht mit“ etc. Pf. wird das ältere haben. St. las wahrscheinlich *an der* als ein Wort und wurde dadurch zur Aenderung der Partikel bewogen; denn *nicht* oder *nit* bliebe dabei sinnlos. Ihm war schon die nhd. Construction von *kümmern* bekannt.

Die erste Differenz der zweiten Handlung ist leichterer Natur. Christus sagt beim Abendmahl, dass einer von den Jüngern ihn verrathen werde. Darauf antwortet *Mathias salvatori:*

	St.	Pf.
456	*Herr, ich frag dich mit gantzen meinen sinen:* *Wer wirt das übel beginen?*	*Herr, ich frag dich mit gantzen meinen synen:* *Wer wirt das übl verpringen?*

verpringen mochte Pf. dem Inhalte angemessener erscheinen, das setzte er ein und verdarb dadurch den Reim. — Weiter geht die folgende Differenz: Judas hat seinen Pact mit dem hohen Rathe geschlossen. Annas gibt ihm das bedungene Geld, in St. mit den Worten:

512 *Se hin, wir geben dir gar gering*
Dysse dreyssig silbrein phening.

Dafür bietet Pf. folgenden Dialog:

Annas:

512 *Se hyn: ain, zwen, drey, vier.*
Schau, dy aller pesten gib ich dier.

Judas dicit:

Dy traw ich umb euch verdien schier.

Annas dicit:

Fünff, sechs, syben.
Dein rat wär nit wol unterwegen pliben.

Judas dicit:

Er solt halt nit werden triben.

Annas dicit:
Und di acht dar zue macht XV.
Hastu aber kain pösen über sechen?
Judas dicit:
Nayn, des mueß ich der warhait jechen.
Annas dicit:
Dy XV sind auch wol dein fueg,
Dar an hastu lons genueg.

Es kann gar keinem Zweifel unterliegen, dass hier Pf. gröblich geändert hat. Das beweisen schon die dreifachen Reime *(zechen: sechen: jechen)*, während an den von St. und Pf. gemeinsam überlieferten Stellen durchweg nur Reimpaare erscheinen. Das beweist ferner das Uebergreifen der Reime von einer Rede in die andere (z. B. *pliben: triben* etc.), während in den echten Partien ohne Ausnahme jede Rede mit einem neuen Reimpaare beginnt. — Es gehörte immer zum Gaudium des mittelalterlichen Publicums, die Juden mit Geld hantiren zu sehen, und das wird der Beweggrund gewesen sein zur Einschiebung dieser Zahlverse; zugleich sehen wir hier, wie ein fremdes, komisches Element den ersten schüchternen Versuch macht, sich in einem durchweg ernsten Spiele festzusetzen. In spätern Passionen werden dann Erweiterungen solcher Judenscenen mit allerlei komischen Elementen bekanntlich häufiger.

Nachdem Judas das Geld eingestrichen hat, kehrt er zum Abendmahl zurück, und nun beginnt die grösste Abweichung zwischen beiden Handschriften.

Aus typographischen Gründen sehe ich mich genöthigt, an dieser Stelle die Texte der beiden Handschriften nach einander, statt neben einander, zu stellen.

Sterzinger Passion:

Tunc Iudas recedit ad cenam. Scola judeorum canit. Salvator interim dicit:

526 *Nun ist erklärt des menschen sun ane spot* } Johannes
Und in im ist erklärt worden got. } XIII, 31
So nu got in im erklärt worden ist, } XIII, 32
So ist er in im selb erklärt zw disser frist. }

O ir lieben sün mein!
Ain klaine tzeit wird ich pey euch sein.
Ir werdet suchen mich darnach,
Und als ich tzu den juden sprach:
Wo ich mir hin zw gen hab fürgenumen,
Da mügt ir noch nit hin kummen,
Also thue ich euch auch kunt.
Johannes XIII, 33

Ein news gepot gib ich euch zw disser stunt:
Das ir anainander solt lieb han,
Als ich ewch lieb gehabt han.
XIII, 34

In dem werden ewch all menschen erkenen
Und euch mein ausserwelt junger nennen:
So ir die lieb manigvalt
All schon under einander behalt.
XIII, 35

Petrus dicit salvatori:
Lieber herr und mayster mein,
Wo geestu hin? das thue uns schein.
Salvator dicit Petro:
Wo ich yetzunt hin wird gen,
Da magstu mir nit pey pesteen;
Aber über ain tzeyt schyer
Wirstu sicherlich nach volgen mir.
XIII, 36

Petrus dicit salvatori:
Herr, warum solt ich yetz nit nachvolgen dir?
Das thue güetlich verkünden mir,
So ich doch mein sel an spot
Für dich wil setzen in den todt.
XIII, 37

Interim salvator dicit Petro:
Petre, dein sel wirstu sicherlich
In den todt setzen für mich:
Fürwar, fürwar sag ich dir:
E das der han heint krät zwir,
So wirstu verlaugen mein
Drey mal, das thue ich dir schein.
XIII, 38 und Markus XIV, 30

Interim Petrus dicit salvatori:
Wysse, lieber herre mein:
Verlaugen sy auch all dein,
Markus XIV, 29

Ich verlaugen dein nymmer } Markus
Und solt ich leben ymmer. } XIV, 29

Salvator subjungit:

Ewr hertz sol nit betrübet sein,
Es sol auch kain schrick kummen darein. } Johannes
Gelawbt ir in den lebentigen got, } XIV, 1
So gelawbt auch in mich ane spot.
In meines vaters reich
Sein vil wonung sicherleich.
Und wär etwas minder darän, } XIV, 2
Ich hyet euchs auch kunt getan;
Darumb gee ich hin dar
Und berayd euch dye stat für war.
Ich wil euch auch zw mir nemen da hin, } XIV, 3
Das ir auch seyt, wo ich pin.
Ir wysset auch, wo ich hin gen, } XIV, 4
Den weg tuet ir auch versten.

Thomas dicit salvatori:

Herr, wir wyssen nit, wo du hin wild gan; } XIV, 5
Wie mög wir des wegs dan kuntschaft han?

Salvator ad discipulos:

Ich pin der weg, sag ich euch eben,
Dye warhait und auch das leben. } XIV, 6
Nyemand zw meinem vatter kumen mag
Dan durch mich, fürwar ich euch sag.
Und hyet ir erkennet mich,
So hyet ir auch erkant mein vatter sicherlich. } XIV, 7
Ir werdt in auch erkennen füran,
Wan ir in habt gesechen schon.

Philippus dicit salvatori:

Herr, tzayg uns den vatter dein, } XIV, 8
So wellen wir all wol benügt sein.

Salvator ad discipulos:

Ich pin pey euch so lange tzeit } XIV, 9
Und ir habt mich nit erkennet seydt.

Phylippe, der mich sicht für war,
Der sicht auch meinen vatter klar. } Johannes XIV, 9
Wie sprychstu: tue uns deines vaters schein?
Gelawbstu nit, das wir ains sein?
Die wort, dye ich zw euch reden pin,
Dye gen nit von mir hin. } XIV, 10
Aber der vatter, der in mir beleybund ist,
Der tuet dye werch zw disser fryst.
Gelawbt ir nit dye ainikait des vatters und mein,
So solt ir doch durch dye werch gelaubig sein. } XIV, 11
Fürwar, fürwar: wer in mich gelauben hat,
Der tuet dye werch, dye ich hab volpracht,
Und wirt auch grössere tuen, dan dye sein; } XIV, 12
Wan ich gee zw dem vatter mein.
Ewer hertz sol nit in traurikait stan;
Wan ich wyl euch nit ellend wayssen lan. } XIV, 18
Dye welt wirt ain weyl nit sechen mich,
Aber ir werdt mich sechen sicherlich.
Darumb das ich thue leben, } XIV, 19
Wird euch auch das leben geben.
Wer hat und wehalt mein gepot,
Der hat mich lieb an allen spot,
Und wer mich lieb hat auf erden,
Der mues von meinem vatter lieb gehabt werden. } XIV, 21
Er wirt auch lieb gehabt von mir,
Und ich wird im mich selb offenwaren schyer.

Thatheus dicit salvatori:

Lieber herr, was ist dan geschehen,
Das dw yetz also hast gejechen,
Dw wellest dich selb uns offenwaren } XIV, 22
Und dye welt sol es nit erfaren?

Salvator sublevatis oculis in celum dicit patri:

O lieber vatter von himelreych,
Die stunt ist kummen sicherleich:
Nu erklär deinen sun schon, } XVII, 1
Das er dich erklär in dem himelischen tron:

Als dw im über all menschen den gewalt hast geben, } Johannes XVII, 2
Das er in geb das ewig leben.
Und das ist das ewig leben fürwar,
Das sy dich allain got erkennen gar,
Und das sy auch Ihesum Christum erkennen werden, } XVII, 3
Den du in gesant hast auf erden.
Ich hab dich nun hye erklärt
Und hab das werch auch nu pebärt,
Das dw auf gesetzt hast mir, } XVII, 4
Das ich es sol volpringen schyer.
Darumb, lieber vatter mein,
Erklär auch nun den sun dein
Mit der klarhait, die ich pey dir gehabt han, } XVII, 5
Ee dan die welt ye anfang gewan.
Ich hab den menschen goffenwart den namen dein,
Dye mir aus der welt von dir gegeben sein.
Sy waren dein, aber dw hast mir sy geben,
Und sy haben dein redt behalten eben; } XVII, 6
Wan ich han in geben dye wort, dye ich von dir gehört han,
Die haben sy wehalten schon.
Sy haben auch sicher erkant,
Das alles, das dw mir hast gesant, } XVII, 7
(Das) sy (lies: *sey*) *von dir her kummen.*
Sy haben auch warlich vernummen,
Das ich pin von dir auß gangen,
Und die welt hat mich enphangen. } XVII, 8
Sy gelauben auch sicherlich,
Das dw her hast gesendet mich.
Darumb, aller liebster vatter mein,
Laß dir sy bevolhen sein.
Ich pit für sy gantz und gar,
Und nit gar für der welde schar; } XVII, 9
Sunder nur für die junger mein,
Dye dw mir geben hast, wan sy sein auch dein.

Vatter, ich pit nit für sy allain;
Sunder (ich) auch in der gemain
Für all, die auf disser erden
Durch ire wort gelaubig werden: — Johannes XVII, 20
Das sy alle ains sein
Als ich und dw, lieber vatter mein;
Da mit das der welt bert pekant,
Das dw mich hast her gesant. — XVII, 21
O heyliger, lieber vatter mein,
Behalt sy in dem nammen dein,
Dye dw mir hast geben,
Das sy als wir in ainikait leben.
Dye weil ich pey in pin gewesen,
Sein sy in deinem nammen wol genesen;
Wan ich hab sy behüet für war,
Und nyembt ist auß in verdorben gar,
Dan allain der verdamnus kindt,
Damit die geschrift erfült worden sind. — XVII, 12
Nun gee ich zw dir da hin;
Und das hab ich gerdt (lies: *geredt*), *die weil ich in der welde pin,*
Da mit (das) sy das behalten in iren hertzen:
Mein volkummen frewd an allen schmertzen. — XVII, 13
Dein wort hab ich in vor gesaidt;
Und die welt tregt in groß haß und neyd,
Wan sy sein nit auß der welt überall,
Als auch ich nit pin aus der welde zall. — XVII, 14
Ich pit nit, das dus nemst auß der weld hin dan;
Sunder das dw kain übel über sy lassest gan, — XVII, 15
Und das dw in gebst dein heilikait
Und machst sy heilig in der warhait. — XVII, 17
Geleich als dw her hast gesendet mich,
Hab ich sy auch in die welt gesant sicherlich. — XVII, 18
Und ich heilig mich selb für sy auf disser erden,
Das sy auch in der warhait geheiligt werden. — XVII, 19
Dw hast sy auch mit deiner lieb pegabt,
Geleich als ichs von dir han gehabt. — XVII, 23

Und die klarhait, die dw mir hast geben, Johannes
Hab ich in auch mit getailt eben. XVII, 22
Vater, das ist der wille mein,
Das sy pey mir süllen sein,
Dye dw mir hast geben,
Das sy in ewikait mit mir streben; XVII, 24
Wan dw hast mich gehabt lieb und tzart,
Ee dan die welt geschaffen ward.
Gerechter lieber vatter, das sag ich:
Dye welt hat nit erkennet dich;
Aber ich hab dich sicher erkant, XVII, 25
Wan dw hast mich her gesant.
Und mein junger erkennen auch an tzweifels glast,
Das dw mich her gesendet hast:
Wan ich hab in geoffenwart den namen dein
Und wird in den noch hin für tun schein,
Da mit das die lieb peleyb in in, XVII, 26
Mit welcher ich von dir lieb gehabt worden pin,
Dar durch ich pey in pleyb stätiklich
An Endt ymmer und ewiklich.

Petrus dicit salvatori:

Des helff uns dein heiliger nammen.
Nu sprechent alle sammen: Amen.

Johannes dicit salvatori:

O lieber herr und maister mein,
Nun tuestu uns offenlichen schein XVI, 29
Von dem, der dich hat her gesant
Und uns wirt von dir kain beyspil bekant.
Nu wissen wir alle für war,
Das dir alle ding sein offen gar:
Das mercken wir an deiner sag, XVI, 30
Darumb ist nit not, das dich yemant frag:
Wir gelauben auch zw disser fryst,
Das dw warlich von got ausgangen pist.

Salvator ad discipulos:

Jetz gelaubt ir, für war hab ich vernumen; XVI, 31

Aber es kumbt die stunt und ist kumen,
Das ir werdt zerströt yeder pesunder bar
Und werdet mich verlassen allain gar.
Aber ich wirdt nit allain sein,
Wan pey mir wirdt sein der vatter mein. — Johannes XVI, 32

Und das hab ich euch offenlich getan kunt,
Des ir in mir fryd habt zw disser stunt. — XVI, 33

Für war sag ich: es zimpt euch wol,
Das ich zum vatter gen sol;
Wan so ich meim vatter nit wurd nachen,
So wurd ir den heilligen geist nit enphachen:
So ich mich aber zw im thue wenden,
So wird ich euch den selben herab senden,
Der wirt albeg euer tröster sein. — XVI, 7

Ir aller liebsten junger mein,
Ich hyet euch noch vil zw sagen;
Ir mügt es aber nit als ertragen: — XVI, 12

So aber der geist der warhait wirt kemen
(Davon ir alle warhait werd vernemmen),
Der wirt euch weisen in allen sachen
Und wirt euch künftige ding offen machen. — XVI, 13

Auber (sic!) *ewer traurikayt wirt sich ain weyl meren,*
Doch wirt sy sich pald in grosse freud keren:
In der weldt werdt ir werden betzwungen;
Aber habt getrawen: ich habe die belt überwuden (sic!)
Nun solt ir tröstlich auff stan,
Wir wellen hin in den gartten gan. — XVI, 33

Pfarrkircher Passion:

Tunc Iudas revertitur ad cenam. Scola judeorum canit. Ihesus dicit:

Ich wil ewch verkünden mein not:
Mier nähent der vil gryne (sic!) *todt,*
Den wil ich euch allen klagen.

Man 'sicht all ewch verczagen
Vor piterlichen forcht und macht
Zwm letzten noch heint in diser nacht. } Markus XIV, 27

Discipuli dicunt etc. (sic!)
Wartholomeus:

Wier sein perait an alle not
Zw gen mit dier in den todt.
Et dum ordo venerit ad Petrum et dicit Petrus: } XIV, 31; Johannes XIII, 37
Herr, dw solt gelauben mier:
Ich wil sterben ee pey dier,
Ee das ich dich lass in sölicher not,
Ich wil ee leyden mit dier den pitern todt.

Ihesus dicit:

Petre, du solt mich verstan:
Ee das heint dreystund krät der han,
So hastu mein dreystund
Verlaugent, das sey dir kundt. } XIV, 30

Petrus dicit:

Wysse, lieber herre mein:
Verlaugent si auch all dein:
Ich verlaugen dein nymmer
Und solt ich leben ymmer. } XIV, 29

Deinde Ihesus surgens a cena dicit: „surgite, eamus hinc!“
Ihesus dicit:

Wier süllen nit lenger hie bestan,
Wier süllen in den garten gan.

Die ganze grosse Rede, wie sie in St. steht, ist aus dem Johannesevangelium geschöpft, und zwar so durchweg, dass man in derselben meist auch die Interpunction des Evangeliums beibehalten kann; ich habe daher die Capitel- und Verszahl an den Rand gesetzt. Die dieser Rede vorangehenden Verse der Abendmahlscene, in welchen beide Handschriften übereinstimmen, sind gleichfalls dem Johannesevangelium entnommen. Schon das deutet darauf hin, dass wieder Pf. geändert, indem er den ganzen Dialog aus-

geworfen und nur jene Stellen aufgenommen hat, welche unentbehrlich sind, weil sie sich direct auf die späteren Handlungen beziehen. Um die Lücke zu verdecken, hat er eingeschoben und umgearbeitet, wie die nähere Betrachtung seiner Verse ergeben wird.

Die erste Rede Christi in Pf. zerfällt in zwei Theile von je drei Versen, welche mit einander in losem Zusammenhange stehen und sich als zusammengeflickt erweisen. Vers 1—3: der dritte Vers ist neben dem ersten eine miserable Tautologie; dazu ist diese Klage nur eine Wiederholung der Verse 344 ff., welche die Abendmahlscene beginnen und sowohl in St. als auch in Pf. gleichlauten, also aus der gemeinsamen Vorlage stammen. Christus sagt dort: Es war mein Wunsch, mit den Jüngern das letzte Osterlamm zu essen,

Ee das ich hertikliche not
Erlaydt und auch den pittern tot.

Somit ganz dasselbe. Der Inhalt des vierten bis sechsten Verses ist aus Markus XIV, 27 genommen, aber schlecht dargestellt; denn *macht* neben *forcht* ist ein Unsinn, welchen die Gedankenlosigkeit des Ueberarbeiters — so werden wir ihn bereits nennen dürfen — erzeugt hat.

Die folgende Bühnenanweisung *discipuli dicunt etc.* hat Markus XIV, 31 veranlasst. Ein *etc.* begegnet in dem Passion sonst nirgends und erweist sich demnach ohne Weiteres als Eigenthum des Ueberarbeiters. Die Worte Petri, auf Johannes XIII, 37 fussend, weisen gleichfalls durch ihre schlechte Fügung und durch ihre leeren Wiederholungen auf den Ueberarbeiter: so steht *ee* in drei Versen nacheinander; so weiss er sich, um einen vierten Vers zu bekommen, nicht anders zu helfen, als den zweiten mit einem anderen Reimworte zu wiederholen. Die folgende Antwort Christi endlich, welche dem allgemeinen Inhalte nach in St. und Pf. aus Markus XIV, 30 geschöpft ist, enthält in Pf. geradezu eine Unrichtigkeit; denn der Ueberarbeiter schrieb: *ee das heint dreystund krät der han,* während Markus XIV, 30 von zweimal spricht, wie St. hat. An der betreffenden Stelle

des Passions kräht der Hahn nach der dritten Verläugnung erst zum zweiten Mal: St. hat also hier und dort das Richtige, während Pf. auch noch mit sich selbst in Widerspruch geräth. — Die folgenden vier Verse des Petrus stimmen in beiden Handschriften überein, sie hat also auch Pf. aus der Vorlage abgeschrieben. Während aber dann St. mit 564 genau nach dem Evangelium Johannes weiterfährt, springt Pf. mit *Deinde Ihesus surgens a cena* und zwei Versen, in welchen die Wiederholung der beiden Anfangsworte noch einmal die ganze Unbeholfenheit des Ueberarbeiters darthut, ohne Uebergang zum Schlusse der Handlung.

Aus dem Gesagten wird sich ergeben haben, dass Pf. Umarbeitungen und Lücken aufweist. Die letzteren lassen sich durch einen neuen Beweis erhärten. Wir werden weiter unten sehen, dass Stücke unseres Dramas noch in einer anderen, von St. und Pf. unabhängigen Abschrift, im sogenannten „Haller Passion", vorhanden sind, wenn auch vielfach in starker Ueberarbeitung. Unter diesen Stücken finden sich auch die Verse 526–601, in allem Wesentlichen und zuweilen auch im Wortlaute mit St. übereinstimmend, wieder; das wäre nicht möglich, wenn St. sie eingeschoben hätte und Pf. die richtige Ueberlieferung böte.

Was den Ueberarbeiter von Pf. bewogen hat, die Rede auszuwerfen, lässt sich vermuthen: sie greift an manchen Stellen sehr tief und ist dem gewöhnlichen Verständnisse eines damaligen bürgerlichen Publicums kaum zugänglich gewesen; um so mehr ermüdete sie durch ihre Länge.

Ob nun aber die ganze Rede (von 526—755), wie sie in St. steht, ursprünglich sei, ist eine andere Frage. Der Haller Passion enthält dieselbe nur bis 601; doch würde das an sich nicht viel bedeuten (weil er überhaupt nur stückweise vorhanden ist), wenn nicht auch andere Momente auftauchten, um die nachfolgenden Verse zu verdächtigen. Im Style sind keine Schwankungen wahrzunehmen; allein das kann sich dadurch erklären, dass der zweite Theil der Rede sich ebenso eng an das Johannes-Evangelium anschliesst wie der erste; wo er jedoch dieses verlässt, zeigt sich sofort die Differenz: die Verse des Petrus (716, 717) fallen aus dem

Zusammenhange, ähnlichen einem allgemeinen christlichen Stossgebetlein und haben in den echten Theilen des Passions kein Analogon; desgleichen sind in metrischer Hinsicht hier die drei Reime in zwei Versen *(nammen: sammen: amen)* ganz abnorm. Aber auch an anderen Stellen zeigen sich rhythmische und sprachliche Verdachtsgründe. Vier Füsse bilden das Grundmass des dramatischen Verses im Mittelalter. Bisweilen erscheint derselbe um einen Fuss verkürzt oder um einen oder zwei verlängert, ähnlich so, wie wir das ja auch beim Fünffüssler des neuhochdeutschen Dramas beobachten können. Im zweiten Theile dieser Rede aber ist der Sechsfüssler häufiger als in irgend einer anderen echten Partie des Passions, selbst Sieben- und Achtfüssler sind vorhanden (644, 679). Endlich sind *hat: volpracht* 602; *kemen: vernemen* 746 unter den gemeinsamen Reimen von St. und Pf. nicht nachzuweisen; vielmehr ist als Infinitiv von *komen* nur *kummen (:vernummen)* 164, 316 etc. (vgl. dazu *genummen: gewunnen* 332; *gekummen: wunne* 2578: *frummen* 1385; *kum: Ihesum* 1475) im Reime belegt.

Demnach ist gewiss, dass Pf. ausgeworfen, und höchst wahrscheinlich, dass St. zwischen 601 und 755 eingeschoben hat. Wie gross jedoch dieser Einschub ist und wie viel bereits früher vorhanden war, das wird sich im Einzelnen nicht entscheiden lassen, und zwar gerade deswegen, weil sich der Dichter und Interpolator so eng an das Evangelium Johannes angeschlossen haben.

Es bleibt nun noch die Frage, ob Interpolator und Schreiber von St. identisch sind. Alles, was wir bisher über diesen Schreiber erfahren haben, widerspricht dieser Annahme: so starke Eingriffe erlaubte er sich sonst nirgends. Dazu finden sich einige Wörter, welche auf Lesefehler hindeuten, also bereits eine Vorlage mit der unechten Partie voraussetzen: 648 wird *Das* aus der obern Zeile und *sy* aus *sey* verlesen worden sein (über den Inhalt lässt Johannes XVII, 7 keinen Zweifel); desgleichen wird 661 *ich,* 680 *das* aus der obern Zeile herabgekommen sein. *Auber* (statt *Aber*) 750 weist auf ein *Awer* der Vorlage *(w = b,* vgl. *webart,* statt *bewart,* und andere); 693 *sy auch,* während in der Vorlage

wahrscheinlich *auch sy* gestanden hatte. Es ergibt sich somit das Resultat, dass zwischen dem Schreiber von St. und der gemeinsamen Vorlage von St. und Pf. ein Interpolator seine Thätigkeit entfaltet hat.

Von dem Ueberarbeiter in Pf. wird später die Rede sein.

In der dritten Handlung finden sich nur zwei Differenzen. Zunächst eine Lücke in Pf. Nach 782 liest St.:

Salvator dicit discipulos (sc. *ad*): *„Vigilate et orate, ut non intretis in temptationem; spiritus quidem promptus est, caro autem infirma.“ Et dicit:*

783 *Stet auff und wachet, es ist zeyt:*
Des todes zwkunft mir nachent leyt.
785 *Pettet und habet hoffung,*
Das ir nit valt in versuchung:
Der geyst ist gantz und gar peraydt,
Aber das fleysch leydt groß arbayt.

In Pf. fehlt das lateinische Citat (Markus XIV, 38) und das letzte Reimpaar. Dass der Fehler bei Pf. liegt, bezeugt auch der Haller Passion, welcher entsprechende Verse bietet. Ein Grund, welcher Pf. bewogen haben könnte, 787 und 788 auszuwerfen, ist nicht ersichtlich, vielleicht geschah es nur durch Fahrlässigkeit; mit der Wiedergabe lateinischer Citate scheint es dieser Schreiber principiell wenig genau genommen zu haben, denn sie fehlen öfters. Umgekehrt hat Pf. 887 einen Vers eingeschoben. *Et dicit salvator:*

St.	Pf.
	Nw füert ier mich geleich
Als ainen mörder sicherlich	*Als ainen mörder sicherleich*
Habt ir gesuchet mich,	*Habt ier gesuecht mich*
Mit spiessen, stecken und stangen	*Mit spiessen, stecken und stangen*
Als ainen dieb gefangen.	*Als ainen dieb gefangen.*

Der Sinn und dreifache Reim beweisen ohne Weiteres, dass Pf. geändert hat: die Voranstellung des Objects war ihm nicht geläufig und brachte ihn auf die Meinung, dass ein Vers mit Subject und Prädicat fehle, den er deshalb hinzufügte.

In der vierten Handlung findet sich nur eine, aber eine grosse Differenz, und zwar im Reuemonolog des Petrus nach der Verläugnungsscene. Er umfasst in St. vierundfünfzig Verse, von denen in Pf. die achtzehn mittleren ausgeworfen worden sind. Auch die Gründe dafür sind ersichtlich. Die betreffenden Verse sprechen von den *heilligen grossen wort,* die Petrus von Christus *heint hat gehort.* Das kann sich nur auf die Abschiedsrede beim letzten Abendmahl beziehen, welche in Pf. fehlt, wie wir oben gehört haben. Es war daher nur consequent, wenn derselbe Ueberarbeiter auch die Beziehung darauf entfernte. Zugleich konnte er wieder seiner Neigung, lange Reden zu kürzen, entsprechen; deshalb hat er auch die nachfolgenden Verse des Monologs, in denen sich Petrus an die vielen Wunder Christi und an die Prophezeiung seiner Verläugnung erinnert, ausgeworfen bis zum neuen Absatze, welcher eine andere Gedankenreihe anhebt.

Zweites Spiel.

Das zweite Spiel setzt zunächst die Steigerung der Handlung fort in der Richtung, welche bereits im ersten Spiele eingeschlagen worden war. Es handelt sich zunächst um die Lösung folgenden Problems. Die Juden wollen den gefangenen Christus tödten, können es aber weder heimlich, noch aus eigener Machtvollkommenheit öffentlich thun, sondern müssen trachten, vor dem römischen Blutgericht einen Spruch in ihrem Sinne zu erwirken. Nach jüdischem Gesetze ist Christus bereits des Todes schuldig; allein das beeinflusst das römische nicht: für dasselbe müssen sie andere Anklagen und damit auch den Wahrheitsbeweis erbringen, was nun viel schwerer fällt als früher, wo sie selbst Ankläger und Richter zugleich waren. Römischer Richter in Jerusalem war damals Pilatus, welcher auch die militärische und politische Macht in Händen hatte, so dass die Juden ganz von ihm abhingen und nur durch eine kluge Wahl der Mittel, welche auf Pilatus wirken, zu ihrem Ziele gelangen konnten.

Es tritt also in diesem Spiele ein neuer wichtiger Charakter in die Action, von dem der weitere Verlauf der Handlung und das schliessliche Resultat derselben abhängig ist. Deshalb kam für unseren Dichter Alles darauf an, ob er sich in seine Stoffquellen so vertiefte, dass er aus ihren Berichten ein einheitliches Charakterbild herauszulesen und zusammenzustellen vermochte, denn die Evangelisten geben auch hier wie sonst meist reine Thatsachen; die geheimen Triebfedern im Gemüthe der handelnden Menschen, aus denen sie entspringen, müssen erschlossen werden, und nur Johannes deutet vorübergehend den wichtigsten Charakterzug des Pilatus direct an, indem er XIX, 8 von dessen Furchtsamkeit spricht.

Daher haben wir Passionen, welche auch in dieser Partie die äusseren Geschehnisse einfach nach der Ueberlieferung an einander hängen ohne Versuch einer psychologischen Motivirung. Dazu gehört unser Spiel nicht. Sein Pilatus hat eine bestimmte Physiognomie. Als Heide ist er den Juden abgeneigt, merkt sofort aus ihrer *üppigen klag*, dass sie Christus, von dem er gehört, er sei *ain gueter lerer*, hassen, und spricht schon bei seinem Auftreten den lobenswerthen richterlichen Grundsatz aus: *Dem rechten sol nyemant wider sein.* So stehen die Aussichten am Beginne der Gerichtshandlung für Christus gut; denn Pilatus zeigt den ernstlichen Willen, ihn gerecht zu behandeln. Allein dem steht seine Zaghaftigkeit und Furchtsamkeit gegenüber, welche die Juden kennen und zu benützen wissen. Sie tritt schon hervor in dem höflichen Willkomm, den er den Hohenpriestern und ihren Begleitern bietet, und in der milden Frage, was sie begehren; noch deutlicher spiegelt sie sich in der trotzigen Antwort des Kaiphas, welcher ohne weitere Begründung von ihm den Tod für Christus fordert und noch ausdrücklich hinzusetzt: *töt den an alle forcht.* Auf die weitere Frage des Pilatus nach dem Verschulden des Angeklagten gibt er ihm wieder eine barsche Antwort, welche durch Sicherheit imponiren will und nur auf Einschüchterung abzielen kann. Sie hat wirklich Erfolg, denn Pilatus sucht bereits dem drohenden Handel auszuweichen, indem

er mit grosser Gelindigkeit bemerkt: sie mögen selbst Christus nach ihrem Gesetze richten. Damit sind aber die Juden unvermerkt wieder an den Berg gerathen, weil sie kein Blutrecht besitzen und ohne Pilatus ihre Rache nicht stillen können. Daher treten nun Annas, der zweite und dritte Jude mit förmlichen Anklagen hervor [1]) und betonen besonders, dass Christus verboten, dem Kaiser Zins zu geben, und sich zum Könige aufgeworfen habe: betonen also die weltliche Seite, die Staatsgefährlichkeit des Messiasthums. Das muss dem römischen Landpfleger gravirend erscheinen. Er nimmt den Angeklagten ins Verhör und fragt ihn, von wannen er gekommen und ob er wirklich der König der Juden sei, *von dem sy süllen werden erlost.* Diese letzte Bemerkung ist zweideutig: sie kann entweder im religiösen Sinne gefasst werden oder — was dem römischen Procurator näher lag — die Erlösung von der römischen Knechtschaft meinen. Der weitere Gang des Dialogs weist auf das zweite. Christus antwortet: du hast mich recht geheissen, aber nimmst du das von deiner (römischen) Anschauungsweise oder von der der anderen? das heisst, von der der gewöhnlichen Juden, welche seit Jahrhunderten auf ihren Heiland warten. Pilatus antwortet: *Mich kümmert nicht das jüdisch leben,* was in diesem Zusammenhange nur heissen kann: ich frage nicht vom Standpunkt des jüdischen Glaubens, sondern vom politischen. Dem entsprechend antwortet Christus, dass sein Reich nicht von dieser Welt sei, und beweist das damit, dass er niemand habe, welcher ihn mit Gewalt der Waffen aus der gegenwärtigen Schmach zu befreien suche; er sei ein König, insofern er zum Zeugnis der Wahrheit geboren sei, und seine Anhänger hören und glauben die Wahrheit.

Bis hieher greift Alles genau in einander; nun kommt eine kleine Lücke. Pilatus fragt weiter:

Ihesus, ich meld gen dir ain frag:
Was ist die warhait? das sag.

---

[1]) Bisher folgte der Verfasser dem Evangelium Johannis, hier ergänzt er dasselbe durch Lukas, um im Gange und in der Motivirung der Handlung keine Lücke zu lassen.

Jesus schweigt; worauf Pilatus ohne Weiteres den Juden erklärt: er finde keine Schuld an ihm. Das fällt auf, und zwar liegt ein Missverständnis von Johannes XVIII, 38 vor: τί ἐστιν ἀλήθεια, schon in der Vulgata als *quid est veritas?* Aber der ganze Zusammenhang ergibt, dass diese Worte nicht als Frage, sondern als ironischer Ausruf zu fassen sind: was ist Wahrheit! Der Weltmann Pilatus sieht Christus, der da von der Wahrheit redet, für einen Schwärmer, für einen ungefährlichen philosophischen Grübler an.[1]) Daher ist er über das Resultat des Verhörs beruhigt und kann den Anklägern ohne Rückhalt erklären: *kain schuld ich vinden kan, die im schedlich müg gesein oder darumb er süll leiden pein.*

Die Juden sind in Gefahr, den Process zu verlieren, und müssen daher neue Anschuldigungen vorbringen, wodurch die Handlung wieder gesteigert und die Spannung grösser wird. Sie erinnern zunächst an Christi Aussage, dass er den Salomonischen Tempel in drei Tagen bauen wolle, welche nach der Anschauung unseres Verfassers das Verbrechen bedrohlicher Zauberei involvirt; aber Pilatus geht mit gutmüthigem Spott darüber hinweg. Die zweite Anklage ist scheinbar gravirender: sie behaupten, dass Christus mit seiner Lehre das gesammte Volk von Galiläa bis Jerusalem gegen der *vätter und Moses gepott* aufwiegle. Quintus judeus mochte glauben, damit einen Haupttreffer gemacht zu haben, denn auf Volksaufwiegelung stand Todesstrafe, allein blos dann, wenn sie politischer Natur war und sich gegen die Herrschaft der Römer richtete, und nicht, wenn es sich um rein jüdische Satzungen handelte, wie im vorliegenden Falle. Deswegen kann Pilatus auch jetzt noch wie früher offen erklären: *ich vind an im kain schuld.* Andererseits wird dem Zaghaften das Drängen der Juden immer unangenehmer, und so ergreift er die nächste Gelegenheit, sich aus dem Handel zu ziehen. Diese bietet sich jetzt, als offenbar wird, dass Christus aus Galiläa stamme: er weist

[1]) Ich kenne kein Passionsspiel, auch kein modernes, welches dieses Missverständnis vermieden hätte.

die Kläger vor das Gericht des Herodes. Damit ist die erste Handlung abgeschlossen und die zweite vorbereitet.

Zweite Handlung. Vor dem bekannten gewaltthätigen Tetrarchen von Galiläa nehmen die Juden eine ganz andere Haltung ein als vor Pilatus, was unser Verfasser schon in der Anredeform hervorgehoben hat: zu diesem sagten die Hohenpriester einfach *Pilate* oder kurzweg *du* und nur die untergeordneten Juden gelegentlich einmal *herr Pilate;* jenen aber spricht Kaiphas nur mit *herr Herodes* oder mit *edler herr Herodes* an; vor ihm hält Kaiphas selbst sofort eine grosse Anklagerede gegen Christus, welche mit den schmeichelhaften Worten schliesst: *Edler herr Herodes! deine weyshait nu wol verstat, das er den todt manigvaltikleich verdyent hat. Seydt das er nu ist aus deinem lant, so pitten wir, das du in tzw handt schaffest zw krewtzigen.* Das klingt ganz anders als das trotzige *töt den an alle forcht* vor Pilatus! Allein Herodes kümmert sich um die Wünsche der Juden nicht im Geringsten: er erkennt, dass Pilatus den Angeklagten nicht verurtheilen wollte, und macht gar keine Anstalt zu einem gerichtlichen Verfahren, sondern freut sich, Christus vor sich zu haben, weil er hofft, dieser werde ihm und seinen Rittern ein paar der vielgerühmten Wunder zur Belustigung vormachen. Natürlich muss ihn diese Erwartung täuschen. Er nimmt Rache, lässt ihm das weisse Narrenkleid anziehen und schickt ihn dem Pilatus wieder zurück, wie Lukas XXIII, 11 erzählt, nach dem der weitere Verlauf dieser Handlung gebildet ist.

Man sieht: diese Herodesscene läuft parallel zur Pilatusscene, neben welche sie episch, nur mit äusserem Zusammenhange, hingestellt ist. Sie dient wenig zur Fortführung der Handlung, umsomehr zur Verstärkung derselben, und zu solchem Zwecke kommen Parallelscenen in der verschiedensten Form bei alten und neuen Dichtern vielfach vor. Hier verstärkt sie namentlich in Pilatus die Ueberzeugung von Christi Unschuld, verstärkt die Momente, welche in der folgenden Zwischenscene den Judas zur Verzweiflung treiben, und wirkt noch weiterhin auf das Volk; denn je mehr Christus hilf- und widerstandslos leidet und verspottet und ver-

höhnt wird, umsomehr verliert es den Glauben an seine Göttlichkeit und an die Wahrheit seiner Sendung, umsomehr sieht es in ihm nur einen gewöhnlichen Menschen, der es früher mit Gaukeleien betrogen und sich jetzt selbst nicht helfen kann. So wird bereits der endliche Ausgang des Processes, jenes Plebiscit „kreuzige ihn", vorbereitet.

Die Pause zwischen der zweiten und dritten Handlung, welche durch die Rückkehr der ganzen Schaar von Herodes zu Pilatus entsteht, hat der Verfasser benützt, um die Zwischenscene mit dem Selbstmord des Judas einzuschieben. Matthäus, der einzige Evangelist, der die Verzweiflung des Judas berichtet, setzt sie vor das erste Verhör bei Pilatus, unser Verfasser aber erst hieher, und das beweist, dass ihn dabei die dramatische Oekonomie geleitet hat; auch ist — wie erwähnt — jetzt die Verzweiflung des Judas mehr motivirt, seitdem er die schweren Leiden seines Meisters bei Herodes mitangesehen hat. Unsere Dramatiker würden die Scene noch weiter nach rückwärts, würden sie an das Ende der letzten Handlung gestellt haben, wo sie natürlich noch stärkere Motivirung erhalten hätte. Im Uebrigen ist die Scene ganz so gehalten und zu beurtheilen wie die parallele im ersten Spiele: wieder kommt der Teufel zu Judas und beredet ihn, sich zu hängen, ähnlich, wie er ihn früher zum Verrathe angestachelt hat.

Durch den neuen Misserfolg etwas zahmer geworden, kehren die Juden zu Pilatus zurück, womit die dritte Handlung beginnt. Pilatus ist unangenehm überrascht, weil Herodes den Streit nicht geschlichtet hat. Er wird noch stärker von der Unschuld Christi überzeugt, spricht das den Juden gegenüber aus, sucht ihn dadurch zu retten und die Ankläger zu beschwichtigen, dass er sich bereit erklärt, ihn zur Strafe für die vorgebrachten Vergehungen geisseln zu lassen. Allein diese nachgiebige Schwäche muss die Synedristen neuerdings ermuthigen, und sie fordern um so ungestümer die Kreuzigung, trotzdem Pilatus ihnen direct vorhält, dass sie nicht im Stande sind, eine wirkliche Todesschuld im Sinne des römischen Gesetzes zu beweisen. Quartus judeus wiederholt dem gegenüber die Anschuldigung, dass

Christus sich als Sohn Gottes ausgebe, was offenbar schon von seiner jetzigen Hilflosigkeit als unwahr erwiesen werde.

Pilatus stellt ein neues Verhör an, welches ohne Wirkung bleibt. Um den Conflict zu verstärken, lässt ihn jetzt auch seine Gemahlin, durch einen Traum gewarnt, bei ihrer Liebe bitten, dass er Jesus freigebe. Dadurch wird die Handlung noch spannender, erreicht sie den Höhepunkt: es entwickelt sich ein völliger Kampf zwischen Richter und Anklägern. Weil Pilatus weiss, dass es nur der Hass der Priester ist, welcher den Tod fordert, sucht er die letzteren vom Volke zu trennen und bei diesem einen Halt zu finden. Er benützt dazu das jährliche Begnadigungsrecht des Volkes, stellt neben Jesus einen gefährlichen Mörder, Barrabas, der *unpillich sol genesen,* wie er gleich betont, und fragt das Volk, ob es nicht lieber Jesus leben und Barrabas verurtheilen lassen wolle. Aber die Synedristen erkennen die Gefahr und haranguiren das Volk zum Rufe: *non hunc, sed Barraban!* Annas beweist noch in einer Rede, dass Barrabas bereits genug gelitten habe, *wan im ist erkrumpt sein pueg.* Nun greift Pilatus zur Ironie, indem er fragt, was er mit *der juden künig* thun solle, dadurch andeutend, dass die Hinrichtung desselben für sie selbst schimpflich wäre. Allein die Juden schreien: kreuzige ihn; denn wir haben keinen König! Noch einmal sucht Pilatus einen neuen Ausweg: er lässt Jesus wirklich geisseln. — Ungeschickter Weise springt unser Verfasser hier aus dem eigentlichen Zusammenhang und stört die Wirkung der ganzen Scene, indem er ein unerwartetes Motiv für die Geisselung einschiebt: dass nämlich Christus dem Richter beim Verhöre nicht geantwortet habe.

Nachdem Christus gegeisselt, gekrönt und von den Soldaten verhöhnt worden, stellt ihn Pilatus der Versammlung vor mit der Hoffnung, sein kläglicher Anblick und die wiederholte Erklärung seiner Unschuld würden selbst auf die rachgierigen Juden Eindruck machen. Mit weichen, ja rührenden Worten führt er ihnen den Gepeinigten vor und malt dessen Leiden aus. Aber vergebens: je weiter Pilatus nachgibt, umsomehr befestigt sich ihre Ueberzeugung, dass sie endlich doch ihr Ziel erreichen werden. Sie schreien

daher: *tolle, tolle! Nyemmant sol mit im mitleyden han!* Diese Fühllosigkeit erbittert selbst den langmüthigen Pilatus: *irascendo* ruft er ihnen zu: *Macht selber über in gericht, ich verurtayl den menschen nicht!*

Nun hat die Situation dieser Handlung den Höhepunkt erreicht. Allein Kaiphas kennt die schwache Seite des römischen Procurators und führt den Hauptschlag gegen dieselbe: er stellt ihm geradewegs die Denunciation beim römischen Kaiser (der argwöhnische Tiberius war bekanntlich solchen Denunciationen sehr zugänglich) in Aussicht, wenn er Christus freilasse. Dadurch wird er eingeschüchtert. Es folgt die Verurtheilung, nachdem die Juden erklärt, dass sie allein Christi Blut verantworten wollen.

Auch in diesem Acte hat unser Passion die verschiedenen Daten der einzelnen Evangelien im Ganzen geschickt compilirt und einige ganz ausgeworfen, um eine stetig aufsteigende Handlung zu erzielen.

Mit dem Urtheilsspruch des Pilatus, bei dem er alle römischen Rechtsformen hintansetzte (weil er ja nicht einem römischen Gesetze, sondern nur dem Fanatismus der Synedristen nachgab), und mit dem Befehle zur Vollstreckung desselben tritt das Resultat des aufsteigenden Kampfes leibhaftig hervor, ist die Katastrophe allseitig herausentwickelt, so dass im letzten Acte diese selbst zur Darstellung kommen kann.

Mit dem Kreuze beladen, von zwei verurtheilten Schächern, den römischen Soldaten und den höhnischfrohen Juden begleitet, bricht Christus zur Schädelstätte auf. Der Weg dahin ist durch mannigfaltige Episoden belebt. Zunächst wird Simon von Cyronei gezwungen, das Kreuz tragen zu helfen, was in den Zuschauern den Eindruck von der Grösse der Kreuzeslast verstärken muss. Alsdann singt Christus die ergreifenden Lamentationen des Propheten Michäas (*populo meus* etc.), welche die Liebe zu seinem Volke, die er fort und fort bethätigt hat, und dessen grenzenlosen Undank zum Inhalte haben. Bei dieser Scene erinnert man sich lebhaft an die Worte, welche Devrient einmal (bei Besprechung des Oberammergauer Passionsspiels) gesagt hat: „Wie er nun

dahingeht mit der unermesslichen Liebe in der Brust, für Alle zu sterben: diese ungeheure einsame Grösse hat mir erst die Gewalt der dramatischen Kunst vor die Seele gebracht.“ Wer von dieser Tragik nicht ergriffen wird, der hat sich niemals in den christlichen Ideenkreis hineingelebt. Fast Alles, was in seiner Umgebung Mensch heisst, ist thätig, um ihn, das höchste Menschheitsideal, aus dem Erdenleben hinauszupeinigen. Aber all der Hohn und die Unbilden, welche Christus von den römischen Executoren und den Juden zu erleiden hat, werden nur ebensoviele Verherrlichungsmittel seiner himmlischen Geduld und unendlichen Güte. Nur wenige von jenen, die ihn kannten und liebten, folgen ihm auf dem Leidensweg nach: es begegnen drei Frauen von Jerusalem und Veronica. Maria Cleopha und Maria Magdalena, seine Mutter und der Lieblingsjünger Johannes erscheinen erst zum Höhepunkte seines Leidens, als er bereits am Kreuze hängt zwischen den beiden Schächern, den Nachtstücken aus der Gallerie des Menschengeschlechts, von denen seine Lichtgestalt sich um so schöner abhebt.

Man sieht sofort, dass diese Episoden unter einander in keinem causalen Zusammenhange stehen und auch die Haupthandlung weder beschleunigen noch verzögern, sondern nur begleiten. Das einigende Band, welches sie unter einander und mit der Haupthandlung verknüpft, ist der Zweck, auch die seelischen Leiden Christi in Dialogen zum Ausdruck zu bringen; alsdann in den Zuschauern durch die Klagen und die die Martern begleitenden Reden die Gefühle des Mitleidens, welche schon durch den Anblick der Handlung mächtig erregt werden, aufs Intensivste zu steigern. Besonders wirken die theils gesprochenen, theils gesungenen Dialoge zwischen Maria und Christus einerseits und Maria und Johannes andererseits, weil sie, obgleich nach Inhalt und Form lyrisch, reine Reflexe der Haupthandlung sind, indem sie die wachsenden Leiden Christi in ihren Wirkungen auf andere zur Darstellung bringen. Diese Wirkungen können bei niemand grösser sein als bei der eigenen Mutter und dem weichsten und treuesten Jünger. Deshalb tragen diese „Marienklagen“ in den Passionen viel bei, auch im

unempfindlichsten Leser oder Zuschauer das tiefste Mitleid sowohl mit dem an dem Kreuze als auch mit denen unter dem Kreuze aufzuregen. Deshalb ist schon bei den alten Ueberarbeitern ein lebhaftes Bestreben wahrzunehmen, diese „Marienklagen“ möglichst zu vermehren.

Der Kreuztod Christi ist der Schlusspunkt der Katastrophe, auf welchen alles andere hingezielt hat. Hier haben wir auch die stärksten Farben, die mächtigsten Effecte, wie es der gute Bau des Dramas verlangt. Die leblose Natur selbst wird erschüttert und spielt herein, um die Schauer in der Seele des Zuhörers zu erhöhen.[1]) In diesem Aufruhr der Natur verstummen die Hohnreden der Juden und Soldaten; dafür ertönt der Ruf des heidnischen Centurio: *vere filius dei erat iste,* und bald darauf die Bekehrungsrede des Longinus.[2]) Damit hat die Tragödie im Wesentlichen ihren Abschluss erreicht.

---

[1]) Schon im Prolog hat der Dichter direct den betreffenden Versen diese Deutung gegeben:

Last ... dye tzächer von den augen fliessen,
Pewaint sein heillige martter rain
Und seydt nit herter dan die stain:
Dye mochten erleyden nit den tot,
Sy zerkluben sich von rechter not.
Sun und man von seiner pein
Verluren irn liechten schein,
In vinster wardt verkert der tag,
Dye erdt erpydmedt von der klag,
Der fan wardt zerrissen in dem tempel.
Da pey nempt euch ain exempel
Von seines todes pittrikait.
O süliger mensch, nu piß peraydt
Zw tragen seiner marter etc.

[2]) Die legendarische Bekehrungsgeschichte des Longinus hat unser Verfasser schief und undramatisch gefasst: ein Jude verspricht ihm Geld, wenn er den Lanzenstich nach Christi Seite thue. Er thut ihn mit Hilfe seines *servus,* welcher ihm die Hand führt, weil er blind ist, wird sehend und glaubt an Christus. — Das Mitleid und die Absicht, den Gekreuzigten von den Todesqualen zu befreien, hätte für Longinus das Motiv zum Lanzenstich sein sollen; dann wäre wenigstens das Wunder dramatisch begründet.

Jeder Helden- und Märtyrertod macht auf das unbefangene Gemüth eine erschütternde und zugleich erhebende Wirkung, gerade jene Wirkung, deren auch die echte Tragödie niemals entbehren kann: der Held erleidet eine physische Niederlage, opfert sein Leben unter mitleidweckenden Schmerzen; aber er thut das für etwas Höheres, er erringt dafür einen grossen moralischen Sieg, verwirklicht dadurch die Idee, für die er gelitten hat. Je grösser und erhabener nun der Held, der sich opfert, je heiliger die Idee, für die er sich opfert, um so ergreifender und erhebender ist dieser Tod. Niemand aber kann grösser sein als der aus Liebe menschgewordene Gottessohn, nichts erhabener als seine Erlösungsidee. Daher erreicht sein Tod die höchste Stufe tragischer Wirkung, daher ist diese Erlösungsthat (abgesehen vom reinreligiösen Standpunkte) nicht nur das grösste Ereignis der Weltgeschichte, sondern auch der gewaltigste und tiefsinnigste dramatische Stoff, den man finden oder erdenken kann. „Alle anderen Stoffe werden immer nur Abschattungen dieses einen, kleine Münzen aus dem unermesslichen Schatze sein", sagte Devrient (Gesch. der deutschen Schauspielkunst I, S. 74). Hier wird der Stoff der griechischen Dramatiker von Prometheus, der das Feuer vom Himmel brachte, von einem zwar verwandten, aber noch unvergleichlich mächtigeren und allseitigeren in den Schatten gestellt. So erklärt es sich, wie noch in unserer Zeit gelungene Passionsaufführungen aus der ganzen Welt ihre Zuschauer heranziehen und auch auf Nichtchristen einen überwältigenden Eindruck erzielen; so erklärt sich noch vielmehr die ungehemmte Begeisterung und Theilnahme an diesen Spielen, der Einfluss derselben auf das Fühlen und Denken, auf die Sitten und das Leben des Volkes im glaubensinnigen Mittelalter, wo noch nicht die Aufklärichte und verschiedenartige andere seichte Strömungen die empfängliche Volksseele durchfurchten, sich gegenseitig schwächten und alle grossen und nachhaltigen Eindrücke erschwerten. In keinem anderen Drama überkommt ferner den Zuschauer so sehr die beseeligende Empfindung von der ewigen Vernunft, welche die Welt regiert, und auch da, wo sie das irdische

Dasein zerbricht, stets in „liebevollem Bündnis mit dem Menschengeschlecht handelt“ (Freytag, Technik des Dramas), wie in diesem, wo der Gottessohn selbst sich aus Liebe zu den Menschen opfert. Daraus ergibt sich aber auch von selbst die Furcht vor der Schuld, welche unausweichlich eine so schwere Sühne fordert, und daraus wieder die höchste ethische Kraft, welche in unserem Gemüthe erweckt werden kann.

Man sieht aus diesen Andeutungen, wie der Passion den wichtigsten Forderungen, welche man in alter und neuer Zeit an eine echte Tragödie gestellt hat, im Allgemeinen wohl genügt. Nur einen Punkt muss ich noch kurz ins Auge fassen. Es ist schon lange ein stehender Vorwurf gegen alle derartigen Passionsspiele, dass der Held nicht handle, sondern blos leide, was dem dramatischen Werthe derselben Eintrag thue. Allein das beruht auf grober Auffassung von „Handlung“, denn auch Schweigen und Nichthandeln sind Thaten, wenn sie aus Entschlüssen entspringen und Handlungen anderer zur Folge haben; nur fordert in diesem Falle der Bau des Dramas noch zwei andere Bedingungen: einerseits, dass das Stück im Gegenspiel steige, andererseits, dass den Gegenspielern neben dem Helden noch andere Hindernisse gegenübergestellt werden. Beides findet hier statt: fast durchweg haben die Juden die Führung der Handlung, und es ist daher glücklich getroffen, dass das Spiel gerade mit dem consilium judeorum beginnt; andererseits stehen diesen als Hindernisse gegenüber die Verhältnisse, welche eine gewaltsame Gefangennahme oder eine heimliche Tödtung Christi nicht zulassen; ferner Pilatus, Herodes und nochmals Pilatus, welche ihre Absichten zu vereiteln suchen, so dass sie dieselben erst nach langem Kampfe erreichen können.

Auf eine abgerundete Charakterzeichnung war es von vornherein nicht angelegt. Neben dem gewaltigen Stoff, der von der Erlösung der ganzen Menschheit handelt, hatte die Einzelexistenz, die individualisirende Menschendarstellung weder Platz noch Interesse. Die Personen zeigen nur jene Eigenschaft, mit der sie fördernd oder hemmend in die

Handlung hineinragen. Ebenso wenig ging der Verfasser auf Detailmalerei aus: vieles wird nur leicht angedeutet, manches gar nicht, so dass es nur — ähnlich wie in der Malerei — durch das Neben- oder Entgegenstellen mit einem anderen Gedanken symbolische Bedeutung gewinnt. Auch die Sprache weiss wenig von Sorgfalt und Feile, umsomehr von Unbefangenheit und Unbeholfenheit. Aber gerade dieser Abstand zwischen der Darstellung und dem grossartigen Inhalt erzeugt jene rührende Naivität, welche jedem Empfänglichen herzgewinnend wie mit grossen Kinderaugen entgegenblickt.

Der Kreuzigung folgt noch eine kleine Nachscene, welche das zweite Spiel mit dem dritten verbindet. Joseph und Nicodemus erbitten von Pilatus die Erlaubnis, Christus zu begraben, erhalten dieselbe und führen ihr Vorhaben aus. Kaiphas stellt Joseph darüber heftig zur Rede und bedroht ihn an Leib und Gut, weil er sich jetzt so öffentlich als Anhänger Christi zeige. Allein Joseph erwidert muthvoll: *ich verlaugen meines gottes nicht, was mir von euch darumb beschicht.* Also hat Christi Opfertod und Beispiel auch auf seine Anhänger eine furchtbesiegende Wirkung gehabt: die Unerschrockenheit der Apostel am Pfingsttag und aller ihrer Nachfolger leuchtet aus diesen wenigen Worten hervor. — Kaiphas nimmt ihn gefangen und droht bestimmt, ihn zum Tode zu bringen wie seinen Lehrer. Mit dieser Drohung schliesst das zweite Spiel und damit der Passion in St. Man erkennt jedoch gleich, dass dieses Ende noch weiter zurück weist auf einen gänzlichen Abschluss: die Erlösungsidee hat gesiegt, Heiden haben sie erkannt und den gekreuzigten Christus als Sohn Gottes gepriesen; seine Anhänger sind gehoben und erstarkt, die Juden dadurch innerlich gerichtet; aber äusserlich muss Christi Sieg und seiner Feinde Demüthigung noch deutlicher dargestellt werden, und das geschieht im nächsten Spiele.

Wie das erste Spiel, so enthält auch dieses zweite vier Handlungen, welche sämmtlich im Laufe eines Tages vor sich gehen, besitzt also wieder neben der Einheit der Handlung auch die Einheit der Zeit.

* * *

Untersuchen wir nun die Differenzen der beiden Handschriften in diesem zweiten Spiele.

Gleich nach dem Prolog des Präcursors findet sich eine, die ich aber, um Wiederholungen zu vermeiden, erst später besprechen werde. Ihr folgen ein paar kleinere. 1712 sagt Jesus zu Pilatus

in St.	in Pf.
Dw hiettest kainen gewalt gen mir,	. . . .
Wär er nicht von oben gelichen dir;	. . . .
Darumb sein dem mer sündt gesambt,	*Darumb sey dem mer sündt gesandt,*
Der mich gab tzw dein gerichtes ambt.	*Der mich gab zw deines gerichts handt.*

Die Construction mit *samen (samenen)* mochte Pf. nicht geläufig sein, weswegen er es durch das schlechtere *gesandt* ersetzte, welches die Aenderung des folgenden Reimes nach sich zog. — 1733 schickt die Frau des Pilatus einen Diener zu ihrem Gemahle mit der Bitte, Jesus freizulassen:

St.	Pf.
Sprich, das Pilatus sein (Christi) *not*	. . . .
Auff sich nit laß pringen;	*Auff sich nicht lass pringen;*
Wan im möcht darnach übel gelingen.	*Wan im möcht dar nach ungelück gebingen.*

Sowohl die Satzconstruction als die Reime beweisen, dass wieder Pf. geändert hat. — 1984 verlangen die Juden von Simon, dass er das Kreuz tragen helfe. Allein der will nicht und entschuldigt sich:

St.	Pf.
(Ich) *pin für war ain armen,*	(Ich) *pin für war ain krancker man,*
Das ich für war nit tragen kan.	*Das ich für war nit tragen kan.*

Die gemeinsame Vorlage wird *arman (= armman)* gehabt haben, welches beide nicht mehr verstanden: St. verlas

es gedankenlos zu *armen,* während Pf. sich einen neuen Ausdruck suchte, der dem Sinne der Stelle entsprach.

2320 steht ein Reimpaar, welches in merkwürdiger Weise das Nachleben der mhd. *zuht* und *mâze* bekundet: Johannes ermahnt die Mutter Christi zur Mässigung ihres Schmerzes mit den Worten (in St.): *Frawen tzucht soltu phlegen und in mäsiklicher klag leben.* In Pf. lautet der zweite Vers: *Und in mäsliche klag legen,* was einen schlechteren Sinn und eine schlechtere Construction, aber einen besseren Reim gibt, welcher wahrscheinlich Ursache der Aenderung in Pf. gewesen ist. — Fol. 42^{b} spricht der römische Centurio von den Wunderzeichen, welche den Tod Christi begleiten: die Sonne verliert ihren Schein, die Erde zittert, auch

2454 *Sech wir die stain zerspalten*
(Das ist ye göttlichem gewalt behalten).
Auch sech wir die toten auf sten
Und lebenttig von dem grab gen.
Auch sech wir den grossen gedult etc.

2456 und 2457 fehlen in Pf., wohl nur, weil der Abschreiber aus Fahrlässigkeit vom ersten *auch* auf das zweite übergesprungen ist.

Fol. 39 beginnen in St. die Marienklagen, von denen schon Pichler (Drama des Mittelalters, S. 18) Mittheilung gemacht hat, so dass sie Schönbach (Marienklagen, S. 41) und die anderen, welche über dieses Thema gehandelt haben, benützen konnten. Der Pfarrkircher Passion war damals noch nicht bekannt. Beide zeigen gerade hier bedeutende Differenzen.

	St.	Pf.
	Maria dicit:	*Maria canit:*
		Dein not mich notet,
2478	*Dein plut mich röttet,*	*Dein pluet mich rötet,*
	Dein todt mich töttet!	*Dein tot mich tötet!*
	Awe mir der grossen not!	*Awe mir der grossen not!*
	Awe mir, ja ist er todt!	*Awe mir, ja ist er tot!*

Pf. hat einen Vers mehr und alle fünf Verse unter Noten. Stellt man zu dieser Variante die ältere Form, auf

welche die meisten dieser Marienklagen zurückgehen (Schönbach, S. 5, Strophe XVIII):

Dîne nôt diu noetet mich,
Dîn bluot daz roetet mich,
Dîn tôt der toetet mich!

so scheint es, dass hier St. einen Vers der Vorlage ausgeworfen hat. Allein das ist nur Schein. Um eine Entscheidung zu fällen und zu begründen, müssen wir erst sehen, wie sich die anderen Stellen unserer Marienklagen, bei welchen St. und Pf. übereinstimmen, zu den älteren verhalten.

	St. und Pf.	Aeltere Form (Schönbach, S. 2, I. II).
2326	*Awe jamerliche klag,*[1])	*Awê der jaemerlîchen klage,*
	Die ich muetter arme trag!	*Die ich muoter einiu trage*
	Waynen was mir pekant,[2])	*Von des tôdes wâne!*
	Ee ich muetter wart genant.	*Weinen was mir unbekant,*
	Das sey dir, lieber sun, geklaydt	*Sît ich muoter was genant*
	Und auch der werden crysten-hait.	*Und doch mannes âne.*

Man sieht: der Verfasser unseres Passions hat die landläufige Strophe umgestaltet: er hat den dritten und sechsten Vers, welche das zweite Reimpaar umschliessen, ausgeworfen und dafür ein neues Reimpaar hinzugesetzt. Er duldete also auch in den strophischen Gebilden nur Reimpaare, um durchweg die Einheit der äusseren Form zu erzielen. Man vergleiche nun noch St. und Pf. 2472 mit der VIII. Strophe (bei Schönbach, S. 3, VIII):

[1]) So hat St.; Pf. aber: *awe, awe jamerlichen.* Da stossen wir also schon auf einen Fehler der gemeinsamen Vorlage: sie hatte den Artikel *(der)* weggelassen. Pf. copirte mechanisch, St. suchte sich zu helfen. Anders steht es mit *arme*, welches ehemals aus *aine* verlesen, aber dann auch absichtlich gebraucht wurde, weil es zum Inhalte der ganzen Klage passte. Es begegnet daher auch in Passionen, welche mit dem unserigen keine nähere Verwandtschaft haben, und kann für die gemeinsame Vorlage nichts beweisen.

[2]) Neuerdings ein Fehler aus der gemeinsamen Vorlage.

St. und Pf.	Aeltere Form.
Todt, todt, awe todt, nu nym uns payde,	*Tôt, ôwê tôt,*
	Tôt, nû nim uns beide,
Das er nit so jämmerlich von mir schayde!	*Daz er alsô eine niht*
	Von mir werde gescheiden!

Wie er oben die umarmenden Reime nicht geduldet, so hat er hier die beiden Waisen entfernt, um ein Reimpaar herzustellen.

Wo aber schon die älteren Verse paarweise reimten, liess er sie ungeändert. Auch dafür ein Beispiel:

St. und Pf.	Aeltere Form (Schönbach, S. 3, III).
2356 *Nu ist zu wainen mir geschechen,*	*Nû ist ze weinen mir geschehen,*
Das ich sein tod mues ansechen,	*Sît ich dînen tôt muoz sehen,*
Den ich ane swär gar	*Den ich âne swaere gar*
Muoter und auch mayd gepar.	*Muoter unde meit gepar.*

Und so finden sich durch den ganzen Passion nur Reimpaare mit einer einzigen Ausnahme 2322—2325, wo vier Cantatverse in der gangbaren alten Form unverändert herübergenommen wurden und gekreuzte Reime haben (bei Schönbach, Strophe XIV). Aber niemals begegnen dreifache Reime oder umarmende Reime, und das ist das Entscheidende.

Aus dem Gesagten ergibt sich nun, dass Pf. 2478 einen Vers eingeschoben hat, während St. seiner Vorlage treu geblieben ist. Die ganze Entwicklung der Strophe ist klar: der Verfasser des ursprünglichen Passions hat die gangbare Form jener Strophe (bei Schönbach XVIII) ganz ähnlich behandelt wie die von 2326: er beseitigte den ersten Vers, damit auch den Dreireim und setzte dafür ein Reimpaar hinzu. Der Ueberarbeiter oder Schreiber von Pf. kannte die landläufige Fassung, meinte, dass ein Vers fehle, und setzte ihn ein, liess aber auch das angehängte Reimpaar seiner Vorlage stehen, so dass er fünf Verse zusammenbrachte.

Pf. hat überdies noch eine andere Zuthat: er hat die Verse mit Noten versehen. Der Beweis dafür ergibt sich aus der consequenten Ordnung, in der unser Verfasser, welcher

für Gleichmässigkeit ein gutes Auge hatte, die Gesänge und Dicitverse wechseln liess: nach jedem Gesange folgen nämlich mehrere Dicitverse von derselben Person. Ein Dutzend Belege sind dafür vorhanden. Nun kommen nach 2478—2481 weder in Pf. noch in St. Dicitverse von derselben Person, weswegen zu schliessen ist, dass sie in der Vorlage nicht gesungen, sondern gesprochen und dass somit erst in Pf. die Noten beigefügt wurden.

Aber Pf. zeigt in dieser Partie noch viel weitergehende Aenderungen: ganze Strophen wurden eingeschoben. Fol. 39 liest St.: *Deinde venit Maria Cleophe. Et dicit:*

Merckt, ir frawen und ir man:
Wie gar übel haben die juden getan etc.

Pf. dagegen liest: *Scola judeorum canit. Interim venit Maria et dicit:*

Wainet, vil liebe cristenhait,
Auß grosses (sic!) *herczenlaidt*
Umb unssern herren Ihesu Crist,
Der nu gemartert ist
Von der posen juden list.

Diese Verse stehen unter Noten. Dann folgt: *Et dicit Maria Cleophe:*

Merckt, ier frawen und ier man etc. (wie in St.).

Hier ist es ganz sicher, dass Pf. die Gesangstrophe eingeschoben hat. Das beweist: 1. dass er vergessen, beim Einschub der Gesangsstrophe das *dicit* seiner Vorlage in *cantat* zu verwandeln; 2. dass er die auftretende Person das erste Mal nur *Maria* nennt und ihr erst das zweite Mal mit seiner Vorlage den Beisatz *Cleophe* gibt, der nothwendig ist, um sie von *Maria Magdalena* und der *Maria (mater dei)*, die allein mit dem blossen Vornamen bezeichnet wird, zu unterscheiden; 3. enthält die Strophe wieder fünf Verse mit drei Reimen nach einem Reimpaar und kann daher nach der oben gemachten Erfahrung nicht ursprünglich sein; 4. ist der Inhalt dieser Verse bedeutungslos: sie enthalten nur einen leeren Anruf an die Christenheit.

Nach der citirten Rede der Maria Cleophe, welche beiden Handschriften gemeinsam ist, folgt in St.: *Deinde venit Maria Magdalena et dicit: Ach lieber herr Ihesu Crist* etc. — in Pf. aber: *Deinde venit Maria Magdalena cantans:*

Wainen mues ich, des get mich not,
Wainen mueß ich gotes tod;
Der was mein wesunder trost:
Die welt hat er erlost
Mit seinem pluet also rot.

Et dicit: Ach lieber herr Ihesu Crist etc. (wie in St.).

Auch hier haben wir eine fünfzeilige Strophe wie vorhin, was von selbst darauf führt, dass sie von demselben Ueberarbeiter kommt; auch hier haben wir neben einem Reimpaare einen Dreireim, der überdies noch eine umarmende Stellung hat; auch hier einen bedeutungslosen Inhalt, der aus zwei verschiedenen Stellen zusammengeflickt ist: die letzten drei Verse bezogen ihren Inhalt aus der folgenden Rede der Magdalena, die zwei ersten sind nach dem Anfang der III. Marienklage (*nû ist ze weinen* etc., vgl. oben S. 69) gebildet.

2472 hat Pf. noch zwei Verse Mariens, welche in St. gesprochen wurden, mit Noten versehen, denn es folgen keine Dicitverse derselben Person.

Was den Ueberarbeiter von Pf. zu diesen Interpolationen verleitet hat, liegt nahe: Freude an möglichst viel Gesang und Freude an möglichst viel herzbrechenden Klagen. Die Mutter Gottes und Johannes waren schon in der Vorlage damit reichlich ausgestattet, deshalb theilte er nun auch ihren Vorgängerinnen, der Maria Cleophe und der Maria Magdalena, solche zu.

Die letzte grössere Differenz zwischen St. und Pf. steht fol. 46. Joseph und Nicodemus erbitten von Pilatus den Leichnam Christi, um ihn zu bestatten. Nachdem Pilatus vom Centurio die Versicherung erhalten hat, dass der Gekreuzigte gestorben ist, gewährt er die Bitte. Joseph dankt darauf (in St.):

2684 *Herr Pilate, wir dancken dir,*
Das du uns geweerest schir

Mit gab des werden leichnam,
Der an schuld den tod nam.

Tunc vadunt ad crucem. Nicodemus dicit et hic inclinatur crux:

2688 *Wol her, Joseph und lieber knecht,*
Und helft, das wir müegen recht
Pringen den heylligen Leychnam
Von des hochen krewtzes stam etc.

In Pf. fehlt der Dank Josephs (2684—2687), welcher nach dem Zusammenhang der Rede zu erwarten ist; desgleichen fehlt die folgende Spielanweisung (in Pf. nur *Nicodemus dicit*), welche erforderlich ist, da Nicodemus und Joseph bei den folgenden Versen, welche auch Pf. hat, bereits neben dem Kreuze stehen. Vielleicht hat Pf. die kurze Rede Josephs nur aus Unachtsamkeit übersprungen. Mit der Wiedergabe der Spielordnungen nahm es Pf. überhaupt nicht genau. Ein lehrreiches Beispiel bietet sich vor Vers 344:

St.	Pf.
Et tunc salvator dat eis (sc. discipulis) *sedem et canit: „Venite, comedite panem meum.“ Postea salvator cum discipulis ad mensam sedens et de appositis sibi cibariis comedunt. Scola judeorum canit. Postea salvator canit: „Desiderio desideravi pascha manducare* (Lukas XXII, 15).	*Et tunc Ihesus canit: „Venite, comedite panem.“ Postea salvator cum suis discipulis ad mensam sedens et quam cibaria est veniens tunc comedunt. Tunc schola judeorum canit. Postea Ihesus canit: „Desiderio desideravi.“*

Quam cibaria est veniens ist wirklich gut! Man sieht, wie Pf. seinen Leuten das Latein mundgerecht zu machen suchte, aber keine Fähigkeit dazu hatte und Fehler häufte. In der Spielanweisung nach 351 ging er noch einen Schritt weiter, indem er frischweg einen Theil davon verdeutschte, so dass Lateinisches und Deutsches neben einander steht:

St.	Pf.
Postea salvator cingitur lintheo et dicit ad discipulos.	*Ihesus pint umb ein thuech et dicit.*

Die häufigen und ausführlichen Bibelcitate lässt Pf. nicht selten ganz weg und setzt andererseits oft eine Bemerkung wie *scola judeorum canit* ein. Beispiele solcher Aenderungen werden uns später nebenbei begegnen.

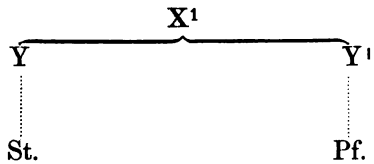
* * *

Wenn jetzt am Schlusse dieser Untersuchung die Frage aufgeworfen wird, ob der Ueberarbeiter mit dem Schreiber von Pf. identisch ist, so werden wir dieselbe mit Nachdruck verneinen können; denn der Schreiber war, wie wir S. 18 ff. gesehen haben, zu gleichgiltig, zu flüchtig und zu zerstreut, um ganze Partien seiner Vorlage zu lesen, die passenden Stellen zu erspähen, an welchen er entweder eine Reihe von Versen einschieben oder auswerfen konnte, ohne den Zusammenhang des Ganzen zu zerreissen. Er las in der Regel beim Abschreiben nicht über ein Reimpaar hinaus, und wenn er an demselben änderte, so zeigte sich sofort seine ganze Unfähigkeit, besonders seine Gleichgiltigkeit und Verständnislosigkeit für den Reim. Das ist nun in diesen eingeschobenen Versen gerade umgekehrt: der Interpolator hat Freude an dem Reim, deswegen begnügt er sich nicht mit Paarreimen, sondern macht Dreireime und fügt Strophen mit umarmenden Reimen ein; er hat auch Kenntnis der Musik und setzt Melodien zu. Jener Schreiber kann demnach mit diesem Interpolator nicht identisch sein.

Dieser Interpolator suchte den Passion unterhaltender zu machen und dem Volksgeschmacke mehr anzupassen. Deswegen schob er eine komische Judenscene ein, kürzte lange Reden, welche höhere Anforderungen an das Verständnis stellten, vermehrte die herzbrechenden Klagen beim Tode Christi, liess die scola judeorum und andere Personen öfter singen, um so mehr Abwechslung zu gewinnen und der Ermüdung zu steuern; auch suchte er das Latein der Spielanweisungen mundgerechter zu machen.

Wir haben also das Gesammtresultat, dass der Sterzinger und Pfarrkircher Passion durch je einen Ueberarbeiter hin-

durch auf eine gemeinsame Vorlage zurückgehen, welche jener weniger verdorben hat als dieser.



Diese gemeinsame verlorene Vorlage muss nun untersucht werden.

IV. Beschaffenheit der gemeinsamen Vorlage von St. und Pf.

Auch diese Vorlage war nicht das Original des Tiroler Passions, sondern eine Abschrift desselben: das beweisen die gemeinsamen Fehler in St. und Pf. Ein paar kleinere haben wir schon oben (S. 68) kennen gelernt. Sie könnten möglicherweise auch unabhängig von einander entstanden sein; allein es gibt noch viel weitergreifende.

Fol. 3 tritt im consilium judeorum Zedonius (bei der zweiten Aufführung gegeben von W. Perckscherer) für Christus ein. Annas verjagt ihn in Folge dessen aus dem hohen Rathe (vgl. S. 28). Dann heisst es in St.: *Interim Zedonius dicit ad Judeos* (W. Perckscherer); in Pf.: *Zedonius dicit iterum.*

In St. und Pf.:

192 *Habt ir nicht gehört,*
Wie sein (Christi) *ler zerstört*
Unser ee und unser wort
Sein dem volk ungehort etc.

Man sieht sofort, dass diese Verse unmöglich für Zedonius, sondern nur für Annas gedichtet sein können. Da St. und Pf. diese sinnlose Verwechslung gemeinsam haben, ist zu schliessen, dass dieselbe bereits in der Vorlage vorhanden war. — Auch *interim* kann es ursprünglich in der Spielanweisung nicht geheissen haben, weil die unmittelbar vorhergehenden Verse ebenfalls von Annas gesprochen werden: St. hat das Wort verlesen aus *iterum*, welches Pf.

richtig überliefert. Andererseits hat Pf. eine Lücke, denn *ad judeos* ist nicht überflüssig, da Annas sich mit 192 ff. an die Juden wendet, während er 188—191 zu Zedonius gesprochen hat. In der gemeinsamen Vorlage lautete demnach die Spielanweisung folgendermassen: *Iterum Zedonius dicit ad Judeos*, und im Original: *Iterum Annas dicit ad Judeos.* — Diese Rede hat auch der Haller Passion in überarbeiteter Gestalt bewahrt, und zwar ohne die Personalverwechslung: bei ihm wird sie richtig von Annas gesprochen. — Merkwürdig ist, dass auch bei der Aufführung des Sterzinger Passions der horrende Fehler nicht beseitigt und die fragliche Rede wirklich von Zedonius vorgetragen wurde, wie der beigesetzte Name Perckscherer, der durchweg den Zedonius gab, beweist.

204 lesen St. und Pf.: *Succentor in sinagoga dicit:*

Wir solten in (Jesum) *nu langst han*
Verderbet haben an allen wan.

Im Original fehlte *haben* und stand *Verderbet ane allen wan; ane* hat St. noch an einigen Stellen bewahrt. Doch wäre bei der vorliegenden Satzconstruction auch ein zufälliges Zusammentreffen der beiden Abschreiber immerhin möglich. Dasselbe könnte der Fall sein in der Spielanweisung nach 209, wo beide lesen: *Magister sinagoga*[1]), also *in* weggelassen haben; aber der Umstand, dass derselbe Fehler auch nach 255 in beiden Handschriften vorkommt, weist energisch auf die gemeinsame Vorlage; denn es ist nicht zu erklären, wie zwei unabhängige Handschriften zweimal gerade an derselben Stelle in gleicher Weise sich verlesen oder verschrieben haben sollen. Aehnlich ist es nach 357, wo Jesus seinen Jüngern die Füsse wäscht *incipiens ad Juda*, wie beide fälschlich lesen.

512 ff. erhält Judas von Annas den Lohn für seinen Verrath. Er streicht ihn fröhlich ein und sagt zu den Juden in St. und Pf.:

. . . ich wil gar tugentleichen
Wider hin tzw im (Jesu) *schleychen,*

[1]) In St. corrigirte eine spätere Hand *sinagoge.*

Das mein nymant werd gewar.
Schyer so kum ich wider dar,
So luegt, das man sey peraydt,
Als ich ewch vor han gesaydt.

Nun hat aber Judas vorher weder in St. noch in Pf. etwas von einer Vorbereitung zur Gefangennahme Jesu gesagt. Die beiden Verse verrathen also eine Lücke, welche der Haller Passion nicht hat; denn er lässt Judas an einer früheren Stelle sagen:

566 *Ich gib in* (Jesum) *euch mit gantzer macht*
Sicher noch heint zu diser nacht;
Dan ich wais, wo er gern gat,
Wo er sitzt oder stat.
Davon schaffet geschbinde,
Das ich eur gesinde
Hab, die mit mir gangen
Mit spiessen, waffn und stangen.

Da der Fehler St. und Pf. gemeinsam ist, gehört er der Vorlage an.

So ist es auch in den folgenden Fällen. 803 *vadit Judas ad judeos et dicit ad Kayphan* (in St. und Pf.):

Herr, wir süllen hin gan:
Ihesum ich verspechet han.
Ich gee vor ir, volgt mir nach.

Statt *ir* muss nothwendig *eu* oder *euch* stehen, welches der Haller Passion wieder richtig überliefert:

ich ge euch vor, drumb volgt mir nach.

In der Oelbergscene sagt Jesus zu den Jüngern:

St. 861 . . . *ich mues leyden dye arbeyt,*
Als dye prophetten haben gesaidt,
Und wil auch leyden sunder frey.
Fliech yederman, da er sicher sey.

Pf. liest 863: *Und wil auch sund' leyd' frey.* Beide Lesarten geben keinen erträglichen Sinn. Im Original wird *sunden frey* gestanden haben: der Abschreiber der gemein-

samen Vorlage verlas die Abbreviatur und schrieb *sunder*, welches St.[1]) mechanisch copirte, während Pf.[1]) sich durch Umstellung zu helfen suchte. In H. fehlt die ganze Scene, wie immer, wenn ich H. nicht erwähne.

991 ff. bereut Petrus seine Verläugnung Christi:

Ich mag nit mer hye gesein:
Mich vertreybt meines hertzen pein.
Mein sündt und schant ist also groß,
994 *Das ich meines herren plos*
Nicht mer wolt erkennen:
Wie möcht ich in wol genennen
Maister und herre mein!

994 bietet Schwierigkeit. Pf. liest: *Das ich meines herczen plos*, was nicht in den Zusammenhang passt und durch das *in* des zweitfolgenden Verses, welches sich nur auf ein Masculinum beziehen kann, direct negirt wird. Aber auch St. gibt keinen Sinn und kann nicht das Richtige bieten. Der ursprüngliche Gedankengang der Stelle ist nicht zweifelhaft: die grosse *sundt und schant* Petri besteht darin, dass er die Zugehörigkeit zu seinem Herrn, die Genossenschaft mit seinem Herrn verläugnet hat. Der Fehler liegt daher in *plos*, wofür man ein *genosschaft*, welches Lexer mit dem Genitiv belegt, erwartet; allein das Wort passt nicht in den Reim. Aus einer späteren Quelle citirt Lexer auch *genôz* stm. *(= genôzschaft)*, und das thut dem Reim und Sinn vollständig genüge, so dass der Vers ursprünglich mit Synkope gelautet hätte: *Das ich meines herren gnos* (der Reim *gros : gnos* begegnet öfter). Der Schreiber der Vorlage verlas *gnos* zu *plos*; St. copirte mechanisch, Pf. änderte nach einem momentanen Einfall noch *herren* zu *hertzen*, welches durch 992 nahe gelegt wurde.

1201 findet sich im Prolog des Präcursors zum zweiten Spiele eine gemeinsame Lücke:

---

[1]) Es versteht sich von selbst, dass ich nur der Kürze wegen einfach „St." schreibe statt „Interpolator und Schreiber von St.", desgleichen „Pf." statt „Interpolator und (resp. oder) Schreiber von Pf." Diese Bemerkung gilt ein für alle Mal.

St. und Pf.: *Ir sälgen kindt der crystenhait,*
Ir stilt mit andacht sein peraidt
Zw schreyben in ewer hertz die wort
1204 *Got selbs gesprochen hat*
Durch den prophetten an ainer statt etc.

Aus dem Zusammenhange würde man schliessen, dass 1204 das Object *(die)* mangelt, aber der allein stehende Reim *wort* beweist, dass die Lücke grösser ist und ein ganzer Vers fehlt.

Gleich am Beginne des zweiten Spiels zeigen beide Handschriften eine weitgehende Differenz. Nachdem der Präcursor seinen Prolog beendet, folgt die Spielanweisung in

St.	Pf.
Et sic manent omnes in processione. Deinde servus Pilati procedit ante Pilatum et dicit:	*Deinde omnes intrant quilibet ad locum suum: Pilatus ad locum specialem, Cayphas et Annas ad stationes suas cum ceteris judeis, Herodes ad locum suum et Synagoga ad locum suum. Deinde servus Pilati procedit ante Pilatum et dicit:*

St. und Pf.:
1289 *Weicht und tret hin dan verr:*
Hye get Pillatus, mein herr,
Ain fürst in jüdischen landen,
Dye haiden hat er all hintter sein handen,[1])
Recht und an unterschaidt,[2])
Schant und laster wär im laydt.

Tunc Pilatus ascendit cum militibus,[3]) *et tunc* (sic!) *venerit ad sedem, tunc Servus subjungit et dicit Pilato:*

St. und Pf.:
1295 *Herr, nu tret her in den sal*
Und nempt des zepters war
Und nempt dye kron dye hant;[4])

[1]) Pf: *auch al unter sein.*
[2]) Gemeinsame Lücke.
[3]) Diese fünf Worte fehlen in Pf.
[4]) So in St., in Pf.: *in eür handt.*

Wan wir sein des genant,
Das wir kainen kristen
Nicht lenger wellen frysten.

Das Folgende steht in St. allein: *Deinde venit Herodes et ascendit cum militibus et servis suis. Et servus, qui vocatur Persevant, subjungit et dicit:*

Weicht umb und tret ferr hin dan:
Hye kumpt künig Herodes, der hochgeporen man,
Ain künig auß der juden lant,
Zw Gallilea ist er wol erkant,
Da ist sein gewalt also groß.
Weicht umb, das in nyemandt stoss,
Da mit das nyemant köm in klag.
Hört und merck (sic!) *eben, was ich euch sag!*

Tunc Herodes vadit ad sedem suum. Et servus dicit ei:

Herr, sitzt her in dissen sall,
Hört, wie treyben die juden grossen schall:
Sy haben vil wunderlicher sachen,
Nu hört, was sy darauß wellen machen.
Ich hör: sy pringen gefangen ain man,
Darüber sol urtayl des todes gan.

Das Folgende haben beide Handschriften wieder gemeinsam:

Deinde Pilatus dicit servo suo:

Sag an, degen unvertzaidt und jung,
Was pedewt hye die groß samlung
Von als vil frawen und man,
Dye ich all hie vor mir sich stan etc.

Zunächst ist zu constatiren, dass St. 1301—1314 eingeschoben hat, wie sich aus dem Zusammenhang ergibt: 1310 ff. legen die Situation klar; gleichwohl verlangt Pilatus in den nächsten Versen Aufschluss über dieselbe. Ferner wird hier Herodes direct eingeführt und über die Sachlage orientirt, obgleich er gar nicht in die Action kommt; und wo dies später der Fall ist, wird neuerdings eingeleitet, werden ihm Christus und die Juden neuerdings vorgestellt.

Endlich hat die ganze Scene einen naiv-humoristischen Anstrich, besonders da, wo der Diener allen jenen mit gerichtlicher Klage droht, welche seinen Herren stossen. Dieser Ton ist dem Tiroler Passion sonst fremd.

Zweitens ist zu constatiren, dass die Scene 1289—1300, welche St. und Pf. gemeinsam haben, von X^1 eingeschoben wurde; denn es findet sich in den echten Theilen des Passions kein einziges Beispiel, wo einzelne Personen in so umständlicher Weise locirt würden wie hier. Nicht weniger fällt schon beim ersten Lesen auf, dass der christenfresserische Pilatus, wie er hier dargestellt wird, im Widerspruch steht mit jenem Charakterbilde, welches sonst im Passion consequent von ihm entworfen wird (vgl. S. 54ff.). Endlich lassen auch die divergirenden Spielanweisungen vor 1289 noch die ursprüngliche Fassung erkennen: Pf. hat die ältere, welche allein schon beweist, dass die beiden folgenden Locationsscenen ehemals nicht vorhanden gewesen sind, sondern die Personen vor dem Spiele ohne Weiteres der vorliegenden Anweisung gemäss placirt wurden, wie das gewöhnlich geschieht. X^1 schrieb die alte Spielanweisung ab, dichtete die Pilatusscene dazu und schob, um einen Uebergang zu gewinnen, einfach ein *Deinde servus Pilati procedit ante Pilatum et dicit* ein, ohne zu merken, dass so Pilatus zweimal postirt wird: einmal nach der Anweisung mit den übrigen Personen, dann noch extra von seinem Diener. Der Ueberarbeiter und Schreiber von Pf. copirten Alles genau von X^1. Der Schreiber oder wahrscheinlicher schon der Ueberarbeiter von St. erkannte die Unordnung, ersetzte die alte Anweisung durch ein *manent omnes in processione,* was zum Folgenden passte, und dichtete noch die Herodesscene nach Analogie der Pilatusscene hinzu, vergass aber am Schlusse derselben eine neue Spielanweisung einzuschieben, welche auch dem Annas, Kaiphas und den anderen, *qui manent in processione,* ihre Plätze anweisen würde, so dass nach dem vorhandenen Wortlaute diese gar nicht postirt werden. Einen anderen triftigen Grund werden wir noch später aus dem Haller Passion schöpfen.

Für eine Interpolation der gemeinsamen Vorlage halte ich auch 1617—1630. Judas sieht die Folgen seines Verrathes

und wirft den Hohenpriestern das Blutgeld vor die Füsse. Diese aber verhöhnen ihn und schieben die ganze Schuld auf ihn allein. Dadurch wird er sich erst recht der ganzen Grösse seiner Schuld bewusst, die sich immer fürchterlicher vor seinen Augen aufthürmt, ihm unsühnbar scheint und ihn so zum Selbstmordentschlusse treibt. Der Teufel bestärkt ihn darin *(hengen ist dein pestes spil)* und beschleunigt die Gelegenheit der Ausführung, indem er ihm einen Strick darreicht. Judas verflucht in einem Schlussmonologe die Erde, seine Eltern, den Tag und die Stunde seiner Geburt. So hat die ganze Scene strenge Geschlossenheit, guten Fortgang und wirksame Gradation. Nun findet sich aber in St. und Pf. unmittelbar vor dem Verfluchungsmonologe folgende Stelle:

Tunc Judas accipit laqueum a diabolo. Et dicit:

Genad, herr der Luciper!
Ich pin also kummen her
Und pin der arme Judas,
Der gottes verrätter was:
Darauf so setzt ich meinen muet,
Wye ich in gäb um klaines guet.
Und hiet ich rew enphangen,
So wär es mir leicht paß ergangen.
Des (Pf. = *das*) *hab ich layder nit getan,*
Des mues ich in der helle stan,
Vil tyeff in der pitteren helle,
Darin mues ich leyden pein und quelle.

Diabolus dicit:

Judas, wil dir wol gelingen,
So soltu mit ain (Pf. = *muestu mier ein*) *pessers singen.*

Diese Verse können nicht ursprünglich sein, denn sie fallen aus dem Zusammenhang heraus, unterbrechen den guten Fortgang der Handlung und die steigende Stimmung durch eine thörichte Erzählung und directe Vorstellung, die ganz überflüssig ist, weil der Teufel ebenso wie das Publicum den Judas, sein Treiben und sein Vorhaben schon aus den früheren Handlungen und den unmittelbar vorausgehenden

Versen genugsam kennt: hat er ihn doch selbst gerade vorher mit dem vollen Namen *Judas* angeredet! Auch die Absicht, welche zur Interpolation verleitet hat, ist deutlich zu merken: man wollte aus moralisirenden Gründen die Contraststellung des verzweifelnden Judas zum reuevollen Petrus hervorheben; das beweisen besonders die Verse *Und hiet ich rew enphangen, so wär es mir leicht paß ergangen,* welche im Munde des verzweifelnden Judas überdies noch psychologisch unmöglich sind.

Eine ähnliche Interpolation findet sich vielleicht auch 1798—1805. Pilatus trachtet, Jesus freizulassen. Die Juden merken es und rufen *krewtzig in.* Er aber erwidert: *regem vestrum crucifigam?! Et dicit:*

Mag es dan nit anderst gesein,
Dan das ewer künig sol leyden pein,
So wil ich in lassen krewtzen,
Das euch selbs darab wirt schewtzen.

Primus judeus dicit:

Kainen künig hab wir nicht,
Dem kaysser sey wir dienstes (Pf. = *in dienstes*) *phlicht.*
Ihesus hat über uns kainen gewald,
Als sein handel noch ist gestalt.

Dann gibt Pilatus den Befehl zur Geisselung Christi.

1798—1801 würden also bereits die Kreuzigung versprechen, während im Weiteren Pilatus erst die Geisselung anordnet, um durch dieselbe die Befreiung zu erzielen, und später geradezu erklärt, er tödte ihn nicht, was ein Unsinn wäre, wenn er schon hier seinen Tod zugesagt hätte. Die Interpolation dürfte ihren Ausgangspunkt genommen haben von *crucifigam* (Pf. = *crucifigem!*), welches der Interpolator als affirmative Antwort („ich werde kreuzigen") statt als ironischen Zuruf auffasste. Vielleicht aber trifft die ansprechende Vermuthung Prof. Heinzels das Richtige, wonach *crewtzen* als *cruciare* und nicht als *crucifigere* zu fassen ist, was dem Zusammenhange ganz entsprechen würde. Freilich ist *crewtzen* in diesem Sinne sonst noch nicht nachgewiesen; allein das will nicht viel bedeuten, da in unseren Passionen

auch andere Wörter begegnen, welche bisher wenig oder gar nicht belegt sind.

Nach 2343 fehlt in St. und Pf. die nothwendige Spielanweisung: *Deinde canit salvator.* — Auch nach 2449 haben St. und Pf. eine gemeinsame Lücke. Beim Anblick der verschiedenen Wunder, welche den Tod Christi begleiten, ruft der Centurio aus:

Uns süllen pilleich die wundertzaichen
Unser verstaintte hertz erwaychen:
Man sicht die sun verliesen iren schein
Von wegen der grossen martter und pein
(Pf. hat dafür: *Wie möcht das naturlich sein*)
Sunder auff so lange tzeit,
Als sich die vinsternus geit;
Auch enphindt wir die erdt erzitteren
In seinem todt also pitteren etc.

2450 und 2451 beziehen sich auf einen Vordersatz, der nicht vorhanden ist; es sind daher wenigstens zwei Verse ausgefallen, wie die Reimstellung ergibt. 2449 hat Pf. geändert, um das Wunderbare der Finsternis hervorzuheben, was um so überflüssiger ist, als schon 2446 von den *wundertzaichen* spricht; die Lesung in St. dagegen bietet den Hinweis auf den Zusammenhang des Wunders mit den Leiden Christi, und die Erkenntnis dieses Zusammenhanges ist für den Centurio die Hauptsache, weil sie ihn zur Bekehrung führt; man vergleiche auch den St. und Pf. gemeinsamen Vers 2453, welcher mit 2449 (in St.) parallel ist und in ähnlicher Weise die Ursache des Wunders angibt.

Eine gemeinsame Lücke stand auch fol. 43ᵇ:

St.	Pf.
Tertius judeus dicit primo militi:	*Tertius judeus dicit:*

St. und Pf. 2498: *Nathan, nu prich den schachern pain und armen* etc.

Die nothwendige Antwort und Handlung des angerufenen *miles* fehlte in St. und Pf. In St. wurde die auffallende Lücke erst bei der Aufführung des Spiels bemerkt

und durch einen Nachtrag auf einem eingenähten Octavblatt von fremder Hand ausgefüllt (vgl. S. 12 und 13). Daraus ergibt sich, dass zur Zeit der ersten Aufführung des Sterzinger Passions noch das Original oder eine vollständigere Abschrift desselben als die gemeinsame Vorlage vorhanden war, aus welcher das Fehlende ergänzt werden konnte. Ferner ergibt sich noch ein anderes: der Nachtrag schreibt die Rolle dem *secundus miles* zu, nicht dem *primus* wie St. (in Pf. steht auch in der Anweisung wieder eine Lücke), und hat damit Recht; denn Nathan ist der Name des *secundus miles,* wie sich aus anderen Stellen des Passions zweifellos ergibt. Auch das ist ein Grund für die Ursprünglichkeit der nachgetragenen Stelle, denn ein Interpolator hätte sich an das Vorhandene angeschlossen und den *primus miles* sprechen und handeln lassen.

Nach 2736 fehlt in St. und Pf. ein Cantatvers, wie der alleinstehende Reim und die folgenden Dicitverse beweisen, welche die Cantatverse wiederholen und in denen er vorhanden ist. Umgekehrt ist 2763 in beiden Handschriften ein interpolirter Cantatvers, wie der Reim und die folgenden Dicitverse beweisen.

Zwischen den bisher vorgeführten Fehlern und Lücken, welche St. und Pf. von X^1 überkommen haben, stehen ein paar zweifelhafte Stellen. 407 ff. spricht Jesus zu den Aposteln:

Ich sag ewch dye warhait:
Ich pin das selbig himelprot,
Und wer mich newsset ane spot,
Der stirbt zw kainer tzeit
Des ewigen todes nit.

Schon die doppelte Negation in dieser Form *(kainer — nit)* ist auffallend und dem Tiroler Passion sonst fremd; noch auffallender aber ist der Reim *tzeit: nit,* welcher ein *zît: nit* voraussetzt und in beiden Handschriften kein Analogon hat; denn die bairische Lautgebung herrscht in Context und Reim durchweg. Es muss sich ein Verderbnis eingeschlichen haben, und zwar schon in der gemeinsamen Vorlage, weil beide Handschriften übereinstimmen. Ich vermuthe, dass *nit*

aus *neit* verlesen worden ist und den Ausfall einer Präposition veranlasst hat, so dass der fragliche Vers ursprünglich lautete: *An* (oder *Ab*) *des ewigen todes neit.* Analoge Ausdrücke, in denen der Genitiv von *tot* mit einem Substantiv verbunden wird (z. B. *todes wan*), sind im Tiroler Passion nicht selten.

Fol. 35 besteigt Jesus mit dem Kreuze den Calvarienberg. Es begegnen ihm die weinenden Frauen von Jerusalem und hernach Veronica, welche in St. folgende Verse spricht, die in Pf. fehlen:

Ihesus Crist, mein herr und got,
Wie leydest dw hewt so grosse not
Umb aller menschen sünd willen;
Darumb wir pillich süllen
Dyr hewt helfen klagen
Und dein marter helfen tragen.
Ich pit dich durch dein grossen schmertzen,
Das dw wellest in mein hertze
Begraben die gros marter dein,
Des wil ich dir ymmer dancken sein.

Salvator dicit ad Feronicam:

Feronica, Feronica, ich sag dir für war,
Das dw meiner marter eben nemst war:
Sälig sind alle die,
Dye von meiner marter petrüebt sein hie;
Wan in wirt darumb gegeben
Dört in dem himel das ewig leben.
Und das das alles war sey,
So gedenck mein eben da pey.
Schaw an mein ängstliche gestalt:
Wie pin ich so gar manigvalt
Verwunt piß in den pitteren todt.
Ich klag dir und der krystenhait mein grosse not.
Ich pin auch gar herttiklich gestossen und geschlagen.
Sällig sindt alle die, die mir mein marter helfen tragen.

Feronica dicit salvatori:

Herr Ihesu Crist von himelreych,
Ich danck dir ymmer und ewigkleych

Umb dein grosse gabe,
Dye ich hye von dir habe,
Das ich nymmer vergessen kan,
Dye weyl ich das leben han.
Secht an, ir werden krysten guet,
Wie heut das unschuldig pluet,
So gedultiklich get in den todt.
Man sicht Maria, sein mueter, in grosser not:
Der süll wir alle helfen pebainen
Iren lieben sun Ihesum, den vil rainen.

Die ganze Scene fehlt in Pf. und wurde wahrscheinlich in St. eingeschoben. Dafür sprechen folgende Gründe: 1. Die Mattigkeit des Styls, welche besonders in der Rede Christi hervortritt, wo z. B. 2047 und 2057 ganz dasselbe sagen und 2056 nach 2054 lächerlich ist. Dass Veronica Jesu ein Tuch darreicht und dieser darin sein Antlitz abdrückt, ist nur aus den stammelnden Versen 2051, 2052 und 2060, 2061 abzunehmen, während sonst derartige Handlungen schon in den Spielanweisungen deutlich ausgesprochen werden. 2. Vermochte sich der Dichter dieser Scene nicht im Mindesten auf den Standpunkt der Veronica zu stellen, sondern spricht durchweg als späterer Christ, der weiss, dass Jesus *um aller menschen sünd willen* leidet; der die *werden krysten* ermahnt, zu beherzigen, wie heute das *unschuldig pluet so gedultiklich get in den todt;* der von der Noth Mariens spricht, ohne zu merken, dass von derselben noch gar keine Rede gegangen ist und sie erst mehrere Scenen später auftritt. 3. Beruhen die Veronica-Scenen nicht auf biblischer, sondern auf legendarischer Tradition und beginnen erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts hervorzutreten (vgl. Wilken, Geistl. Spiele, S. 115). 4. Endlich sind in dieser Partie die verlängerten Verse (darunter auch siebenhebige, vgl. 2056, 2057) häufiger als in irgend einer anderen der echten Theile. Das führt uns wieder auf den Interpolator von St., bei welchem wir schon S. 51 diese Eigenschaft beobachtet haben, und sichert zugleich dessen Existenz. — Demnach wurde die Scene in St. eingeschoben.

Aber dennoch bleibt es fraglich, ob in X^1 (resp. im Original) Veronica ganz unerwähnt gelassen war, weil auch der davon unabhängige Haller Passion eine Veronica-Scene aufweist, wenn auch in anderer Gestalt, was jedoch nicht auffallen kann, da ja der grössere Theil des Tiroler Passions im Haller überarbeitet worden ist.

Doch sei dem, wie ihm wolle: Folgendes hat sich aus der bisherigen Textuntersuchung mit Sicherheit ergeben: 1. St. und Pf. sind unabhängig von einander aus derselben Vorlage geflossen. 2. Beide sind sie durch die Hand eines Ueberarbeiters gegangen; doch hat St. im Ganzen die Vorlage treuer bewahrt als Pf. 3. Diese gemeinsame Vorlage X^1 war nicht das Original, sondern auch ihrerseits wieder eine Abschrift, welche nicht nur harmlose Schreiberfehler, sondern auch beabsichtigte weitergehende Aenderungen des Originals aufweist, die entweder vom Schreiber von X^1, oder möglicher Weise auch noch von einem ihm vorangehenden Interpolator stammen, obgleich sich keine directen Indicien für denselben finden. — Später, bei der Behandlung des Haller Passions, werden wir weiteren Fehlern von X^1 begegnen. Hier muss ich nur noch eine allgemeine Bemerkung anknüpfen: wenn in Passionshandschriften Verse mangeln oder anderweitige Lücken oder Fehler vorhanden sind, so war man, und darunter selbst noch ein so tiefgehender und umsichtiger Forscher wie Milchsack, sehr rasch mit dem Schluss (der allerdings sehr nahe zu liegen schien) zur Hand, dass die Passionen dieser Handschriften nicht aufgeführt worden seien; denn sonst würden „die ausgelassenen Verse und Spielanweisungen ergänzt, die zahlreichen Fehler beseitigt worden sein“. Der Sterzinger Passion widerlegt diesen Schluss, denn er ist gewiss aufgeführt und aus der vorliegenden Handschrift geleitet worden, obgleich sich in derselben eine dreifache Schichte von Fehlern (X^1, Y, St.) aufgehäuft hat, welche manche Rede bis zum Unsinn entstellt haben; man denke z. B. nur an die Rede des Annas im Munde des Zedonius!

V. Das dritte und vierte Spiel.

Diese beiden Spiele sind blos in einer Handschrift (in Pf.) erhalten; die Kritik des Echten und Unechten ist daher schwieriger.

Das dritte Spiel hat nur 196 Verse mit folgendem Inhalte. Die beiden Jünger des Herrn, Lucas und Cleophas, wandern nach Emaus. Auf dem Wege dahin klagt Lucas dem Reisegefährten seine Trauer über das Leiden und den Tod Christi. Cleophas thut seinerseits das Gleiche und fügt hinzu, dass er heute, am dritten Tage nach der Kreuzigung, von den Frauen gehört habe, Christus sei auferstanden und nach Galiläa gegangen. Plötzlich gesellt sich *salvator ad eos in veste mendicy* und fragt sie: *Umb bew ist enck das gmüet so schbär?* Cleophas erzählt ihm die letzten Ereignisse in Jerusalem und die Nachricht der Frauen; Lucas setzt verdriesslich hinzu: *Ich waiß nit, ob ich den beiben sol glauben; wan si kunnen nicht, dan feder klauben.* Auch Cleophas hat geringes Vertrauen auf alles Frauengerede, denn *frawen reden gar vil, aine zw der anderen im scherz;* allein weil Christus den Lazarus vom Tode erweckt und seine Auferstehung vorhergesagt hat, so glaubt er doch an die Wahrheit derselben. Aber Lucas widerspricht: wäre Christus wirklich auferstanden, sagt er, dann hätte er gewiss seine Jünger besucht und getröstet, wie er versprochen.

Christus, der bisher ruhig zugehört, hält ihnen nun eine eindringliche Strafpredigt, kehrt mit ihnen in die Herberge ein, gibt sich beim Brodbrechen zu erkennen und verschwindet.

Lucas will gleich aufbrechen, um den anderen Jüngern die frohe Botschaft zu verkünden. Allein Cleophas ist nicht vom Platze zu bringen; denn ihn *thuet als noch vast hungern,* auch will er vorerst *zw der flaschen sechen.* Lucas muss nachgeben und Cleophas isst und trinkt, bis er *muess schwiczen.* Das dauert dem Lucas zu lange; er macht seinem Genossen einen Vorschlag: *Ste auf! wie lang wel wir siczen? Nym das käß und prot mit dier!* Cleophas: *Trag es selber, leich her die flaschen mier!* Nachdem sie Speise und Trank

zu sich gesteckt haben, ist auch Cleophas zum Abmarsch bereit; jedoch soll ihm Lucas zuvor noch einen *sand Johannes segen* gestatten. Der gutmüthige Lucas gibt sofort wieder nach: *Trinck nuer vast; dw vinst kain solichen prun unterwegen.* Nun eilen sie mit Freuden dahin, weil sie *Ihesum haben gesechen.*

Schon der Vergleich dieser knappen Inhaltsangabe mit der des ersten und zweiten Spiels lässt ersehen, dass dieses Spiel unecht ist, das heisst, nicht von demselben Dichter kommt, also ursprünglich im Tiroler Passion nicht vorhanden war und erst später von einem Ueberarbeiter eingeschoben wurde: dort zeigte sich durchweg eine ernste, würdige Behandlung des erhabenen Gegenstandes; hier dagegen eine bäuerisch-grobe Profanirung des Heiligen zum Zwecke derbkomischer Wirkung. Wird auch im nächsten echten Spiele die heitere Farbe vom Dichter stark hervorgekehrt, und zwar mit Absicht, wie er selbst im Prolog deutlich ausspricht *(Nw süllen wier nach grossen klagen her wider umb freyd enpfachen* und *Ob ier da wiert lachen, so sült ier es doch nit lang machen),* so erreicht sie jedoch nicht im Entfernten die plumpe Grobheit dieses Stückes. Ausserdem wird die Unechtheit desselben noch durch andere Gründe bestätigt.

Das zweite Spiel schloss mit dem Tode, der Kreuzabnahme und Bestattung Christi; das vierte beginnt mit der Bestellung der Wache am Grabe und hat die Auferstehung Christi zum Hauptzwecke. In diesem dritten Spiele dagegen sind schon drei Tage seit der Grablegung vorüber, ist Christus bereits erstanden! — Im vierten Spiele beauftragt Christus die grabbesuchenden Frauen: sie sollen hingehen und seinen Jüngern verkünden, dass er lebe und ihnen auf dem Wege nach Galiläa erscheinen werde; nachdem im dritten Spiele die Erscheinung selbst bereits dargestellt worden! Das ist also unmöglich. Aber weiter: der Prolog des vierten Spiels recapitulirt den Zuhörern Alles, was sie bereits gesehen haben (vgl. S. 23 f.), und orientirt sie über das, was sie noch zu sehen bekommen. Doch dieses dritte Spiel ist nicht darunter: auf eine Wanderung und Erscheinung Christi in Emaus findet sich nicht der geringste Hinweis.

Wenigstens also müsste das dritte Spiel hinter das vierte gestellt werden. Allein da fände es keinen natürlichen Anknüpfungspunkt mehr; denn das vierte verläuft, nachdem es die Beschämung der Juden und den vollen Triumph des Heilandes gefeiert, in eine umständliche Darstellung, auf wie vielfache Weise der Teufel auch nach dem Erlösungswerke, auch nach der Gründung der Kirche, den Menschen zum Falle und ins Verderben zu bringen sucht, erreicht dadurch eine unmittelbare Anknüpfung an das Leben der Gegenwart und läuft in eine Satire auf alle Stände zur Zeit des Dichters aus, welche die Anknüpfung dieses dritten Spiels nicht mehr gestattet.

Also weder vor noch nach dem vierten Spiele findet die Emausposse eine Stätte, und sie kann daher nur von einem späteren Interpolator so unpassend eingeschoben worden sein. Das bezeugen auch Sonderheiten in Styl, Sprache und Metrik. 1. Jedes der drei anderen Stücke wird mit einem Prolog eröffnet, während im dritten sofort die beiden Jünger auftreten und ein Zwiegespräch beginnen. — 2. Die Verbindung eines lateinischen Reimverses mit einem deutschen begegnet in echten Partien nicht, wohl aber hier (V. 121), wo Salvator sagt:

Foderunt manus meas:
Zw teutsch spricht also das.

3. Die Bühnenanweisungen sind hier so mangelhaft, dass die Handlung meist nur aus dem Inhalte der Reden entnommen werden muss. — 4. Der Verfasser dieses Spiels liebt Umschreibungen mit *gên* (131 *Lieber, was gestu treiben;* 155 *Wir wellen es gen sagen;* 175 *Dw gest treiben unucz klaffen*), welche dem des ersten, zweiten und vierten fremd sind. — 5. Es fallen auf die Wörter: *enk* (= *euch*), *magst* (= *machst*). Man darf nicht einwenden, diese Formen könnten vom Schreiber kommen, weil er ja derselbe ist, welcher auch die anderen Stücke (in Pf.) copirt hat. — 6. Reime und Schreibungen wie *trunck : junck* 185, *gesanck : lanck* 193, *tagk : sack* 181, *müglich : unpillich* 91 begegnen gleichfalls nur hier. — 7. Wird auch der Uebergang eines Reimpaares

von der einen Rede in die andere hier mit Vorliebe gebraucht; in den echten Stücken aber ganz gemieden, wie wir gehört haben. — 8. Endlich verweise ich noch auf den kolossalen Anachronismus mit dem „Johannessegen"!

Von wem nun dieses Stück in den Kreis unseres Passions gerückt worden ist, wird sich kaum jemals mit Sicherheit bestimmen lassen. Der Schreiber von Pf. that es jedes Falles nicht, was sich schon aus dem vorher Gesagten ergibt; man vergleiche dazu noch: *und* statt *uns* 59; ferner:

16 *Und ist petrüebt als mein gemüet,*
Wan er (Christus) *mit seinen fuessen guet,*
Cunt wenden aller menschen schmerczen

welches der Schreiber offenbar aus *seiner süessen güet* der Vorlage verlesen hat; auch 64 hat er das Pronomen *sy* sinnlos aus der obern Zeile herabgelesen. So stehen wir vor Y^1, dem Ueberarbeiter von Pf., dessen Freude an komischen Scenen und dessen Neigung zur Vertheilung eines Reimpaares auf zwei Reden wir schon bei den Interpolationen der beiden ersten Spiele beobachtet haben.

* * *

Das vierte (resp. dritte) Spiel bildet den dritten Theil des ganzen Passions (vgl. S. 23 und 89 f.). Die schwere düstere Stimmung der Leidenstage erhellt sich in demselben zur fröhlichen Stimmung des Ostermorgens: nach der scheinbaren äusseren Niederlage folgt auch der äussere Sieg und Triumph Christi, nach dem Trauerspiele das Lustspiel. Es zerfällt in zwei Theile: in die Darstellung der Auferstehung und in eine satirische Teufelscomödie.

Erste Handlung. Christus liegt schon zwei Tage im Grabe. Im consilium judeorum erinnert Kaiphas an die Worte Jesu, dass er am dritten Tage auferstehen werde, und fragt, welche Vorsichtsmassregel dagegen zu treffen sei. Annas schlägt vor, zu Pilatus zu gehen und denselben um eine Grabwache zu ersuchen, denn die Angelegenheit sei von höchster Wichtigkeit. Man stimmt überein und zieht nach einer nochmaligen Aufforderung des primus judeus

wirklich zu Pilatus. Dieser empfängt die Juden zwar höflich, findet aber ihre Bitte lächerlich und ihr ganzes Gebaren ungereimt, da sie von den Worten Christi nichts glauben als die Vorhersagung der Auferstehung; und selbst nachdem quartus judeus ihm dargelegt hat, dass sie nicht so sehr die Erfüllung der Prophezeiung als einen Diebstahl der Jünger fürchten, antwortet er spottend: hättet ihr ihn leben lassen, wie ich euch gerathen, so wäret ihr jetzt ohne Sorgen. Er will mit der Angelegenheit durchaus nichts mehr zu thun haben und erlaubt nur, nach einer neuen Bitte des Annas, dass die Juden selbst mit seinen Rittern unterhandeln, ob sie um Sold die Grabwache übernehmen wollen. — Man sieht: die Charakterzeichnung des Pilatus stimmt auch in diesem Spiele überein mit der in den beiden früheren.

Kaiphas und Annas dingen die Ritter um hundert Mark, vier Flaschen Wein und gute Speisen.

Zweite Handlung. Die Ritter besetzen das Grab auf allen Seiten und ergehen sich in ungeheuerlichen Prahlhänseleien über ihre Kraft, Tapferkeit und treffliche Waffen, welche einen grellen Contrast bilden zur folgenden Niederlage und zugleich als eine beabsichtigte Parodie der Unthätigkeit, Prahlsucht und Feigheit des entarteten Ritterstandes anzusehen sind, wie sich denn diese Ritter im Zorn geradezu mit *du lausiger edel man* tituliren. Aber kaum haben sie sich am Grabe zurecht gerichtet, erscheint ein Engel mit flammendem Schwerte und schlägt den Anführer, worauf sie Alle zu Boden stürzen. Ein zweiter Engel erscheint, ruft Christus aus dem Grabe und überreicht ihm Krone und Fahne, welche ihm der himmlische Vater *auf dise irdische landt* herabsende. — Nun werden zwei neue Handlungen eingeschoben, so dass der zweite Theil dieser Handlung erst nach denselben zur Darstellung kommt. Diese Anordnung wird von der dramatischen Oekonomie gefordert und äusserlich motivirt durch die Betäubung der Wächter. Diese bilden mit ihren Actionen den Rahmen des Spiels. Da die Seele Christi ohne Leib nicht darzustellen war, so konnte im Schauspiel erst der auferstandene Christus in die Vorhölle geführt werden. Das geschieht in der

dritten Handlung. Der Sieg über die Thorheit und Verstocktheit der Menschen, über die böse Welt ist schon errungen und äusserlich dargestellt; nun muss auch noch der Teufel, muss die Hölle ihre Niederlage bekennen. Die beiden Engel gehen, Christi Lob singend, mit zwei brennenden Kerzen voraus und befehlen den Teufeln die Oeffnung der Höllenthore. Lucifer lärmt über sein *verfluechtes marterhaus, die helle,* und belehrt seine Mitteufel über die Thaten und Leiden Christi. Daran knüpft sich ein lebhaftes Gespräch: primus et secundus diabolus möchten diesen Christus gern in *der helle gruntlosen vinsternüß* haben, um ihn für alle die Schäden, die er ihnen gethan, martern zu können; aber tertius diabolus ist ein einsichtiger Teufel, der die Situation überblickt und abräth: *O ier tewffelischen hellefürsten, lasset ewch nach im nit dürsten,* denn er kommt mit klarem Lichte, wie noch nie eines in der Hölle gesehen worden ist; er fürchtet die Gewalt der Teufel nicht, ist nicht da zu leiden, sondern zu befreien. Auch quartus diabolus erkennt, dass Christus *ein mensch, mit dem got ist,* gegen den jeder Kampf vergeblich wäre. So kommen die Teufel zum Entschlusse, die Thore zu verriegeln und auf diese Weise seinen Eintritt zu verhindern.

Was in den Teufeln die Furcht erregt, das erweckt in den Altvätern die frohe Hoffnung auf die endliche Erlösung. Zuerst begrüsst Adam, der Stammvater der Menschen, welcher die Nacht der Sünde über sich und seine Nachkommen gebracht hat, das Licht der Versöhnung und Befreiung, welches mit Christus, dem zweiten Adam,[1]) kommt. Dass dieses Licht, welches durch die Thore die Hölle erhellt, wirklich so symbolisch aufzufassen ist, beweist die folgende Rede des Propheten Isaias: der weissagte *dem volckh, das in der vinster lebt und in des todes nöten strebt, ein liechten schein: der scheint nu zw der helle herein.* — Man sieht nun deutlich, warum der Dichter dem Heilande zwei Engel mit Lichtern[2])

[1]) Man beachte die sinnvolle Gegenüberstellung dieser beiden, überhaupt die ganze folgende Gruppirung.

[2]) Eines oder mehrere Felder des Höllenthores werden aus ölgetränktem Papier oder dergleichen hergestellt worden sein, so dass die

vorausschickt, was nur in der Spielanweisung angemerkt ist: um auch für das sinnliche Auge die Lichterscheinung zu schaffen, welche das Leitmotiv dieser Scene bildet. Hier haben wir einen neuen Beweis, dass bei der Anordnung dieser Stücke mehr gedacht worden ist, als man gemeiniglich glaubt.

Adam und Isaias stehen als Vertreter der alttestamentlichen Urzeit da. Nach diesen beiden sprechen die Personen, welche mit Christus directere Beziehungen gehabt haben: Simeon, der ihn als Kind gesehen und zuerst als das Heil der Völker begrüsst hat; Johannes der Täufer, welcher ihm vorangegangen, ihn getauft und ihn als das Lamm Gottes, das die Sünden der Menschheit auf sich nimmt, gepriesen; Seth, welcher aus dem Paradiese das Zweiglein gebracht hat, aus welchem der Kreuzesbaum für Christus erwachsen, und endlich David, aus dessen Geschlechte Christus mütterlicherseits hervorgegangen ist.

So treten die bedeutsamsten Repräsentanten der Altväter vom ältesten bis zum jüngsten, von Adam bis zu Johannes, dem unmittelbaren Vorgänger Christi auf, und dieser erscheint recht eigentlich als der Mittelpunkt in der Geschichte der Menschheit, auf den alles Vorausgegangene hingewiesen hat, von dem alles Licht und wahre Leben ausgeht. Die dramatische Bewegung zeigt sich in der steigenden Freude und Zuversicht, dass der Erlöser nahe; David, der letzte Sprecher, fordert von Lucifer geradezu die Oeffnung der Thore; denselben Befehl wiederholen auch die Engel von aussen. Da Lucifer zögert, stösst salvator die Hölle auf,[1]) und die Teufel fliehen mit Geschrei zum Abgrund. Christus ruft die Väter zu sich. Es ist „rührend, dass Adam und Eva, die ersten Sünder der Welt, noch einmal ihre Schuld bekennen“ (Mone) und mit Jeremias und Abraham, welcher alle anderen Patriarchen und Propheten vorführt, um Verzeihung und Erlösung bitten. Christus gewährt sie und lässt die Altväter vom Erzengel Michael in

---

Lichter durch dieselben hindurch die Hölle erleuchten konnten. Die ganze Handlung in der Vorhölle ist Nachtscene.

[1]) Symbolische Darstellung seiner Alles besiegenden Macht.

das Paradies führen, während er sich zu Joseph von Aramathia, welchen die Hohenpriester wegen seiner Bestattung Christi gefangen und in einen Thurm geworfen, begibt und ihn befreit.

Im Paradiese findet Adam Enoch, Elias und den guten Schächer. Der erstere sagt ihm, dass er mit Elias erst sterben werde am Ende der Welt, im Kampfe mit dem Antichrist: ein Hinweis auf den zweiten Theil des Spiels, wo gezeigt wird, wie der Teufel trotz der Niederlage den Kampf gegen Gott um den Menschen fortzusetzen sucht. Während dieser Höllenfahrt ist die Nacht vorübergegangen und der Ostermorgen angebrochen. Mit ihm beginnt die

vierte Handlung. Die Kinder Gottes in der Vorhölle sind erlöst; aber Christi Anhänger auf Erden wissen noch nichts von seinem Siege über die Feinde und den Tod, sondern leben in Trauer und in Kummer um ihn. Die Frauen aus seinem Freundeskreise sind es, welche zuerst ausgehen, um den Begrabenen zu suchen und mit Salbungen zu ehren; ihnen soll daher auch vor allen anderen die Freudenbotschaft werden. Als sie unter Wechselgesängen, in welchen sie um den verlorenen Herrn klagen, zum Grabe kommen, verkünden ihnen Engel, dass er auferstanden sei. Sie glauben es und eilen mit fröhlichem Gesange nach Hause; nur eine, Maria Magdalena, ist noch nicht beruhigt und bleibt weinend am Grabe zurück. Der Herr erscheint ihr als Gärtner. Sie, die ihm auf dem Leidenswege nach Golgatha gefolgt ist und seine Marter mitangesehen hat, fragt ihn jetzt, warum er freiwillig so viel gelitten. Er antwortet: *das hab ich umb die menschen gethan, wie weniges ich danches von im han*: wieder eine Vorbereitung auf den zweiten Theil des Spiels. Nachdem Christus verschwunden, eilt auch sie hinweg und überbringt die freudige Nachricht dem Apostel Thomas. Der will nicht glauben, begibt sich aber auf das Drängen Magdalenas doch auf den Weg nach Galiläa, wo ihm der Herr erscheint und ihn die Hände in die Wundmale legen heisst.

Man merkt die Gradation, um die Wahrheit der Auferstehung immer schlagender und unleugbarer darzustellen:

den Frauen wurde der Auferstandene nur verkündet, Magdalena hat ihn selbst sehen, aber nicht berühren dürfen, der ungläubige Thomas greift ihn leibhaftig und muss glauben.

Unterdess ist Magdalena zu Petrus und Johannes gekommen und theilt ihnen das Erlebte mit. Diese laufen unter munteren Reden zum Grabe, und da sie hier nur die leeren Schweisstücher finden, nach Galiläa, wohin sie Christus durch Magdalena beschieden hat. Damit versickert die vierte Handlung.

Inzwischen haben sich die Ritter am Grabe allmählich von der Betäubung erholt und agiren den zweiten Theil der zweiten Handlung. Primus miles ruft seine Gefährten wach und gibt seiner Furcht Ausdruck, welche mit den früheren Prahlereien in grellem Contraste steht. Dafür verhöhnt ihn secundus miles, sowie tertius die anderen; kurz: die Ritter schämen sich jetzt gegenseitig und suchen die Verlegenheit zu verdecken, indem sie einander kreuz und quer verschimpfiren und sogar mit dem Schwerte zu schlagen beginnen; die Waffen, welche sie früher so laut gepriesen, mit denen sie die Auferstehung hindern und Christus bekämpfen wollten, kehren sie nun gegen sich selber: eine wohldurchdachte Ironie! Sextus miles beruhigt die Aufgeregten: *was wel wier an uns selber rechen?* Die Dinge sind nun einmal so, und wir müssen sehen, wie wir uns am besten aus der Klemme helfen. Er macht den Vorschlag, zu den Juden zu ziehen, welche sie gemiethet haben, und ihnen den ganzen Hergang zu erzählen, damit sie Rath geben können.

Damit ist die zweite Handlung, welche die dritte und vierte umarmt, geschlossen und die fünfte vorbereitet. Bevor jedoch die Ritter zum consilium judeorum kommen, spielt sich in demselben eine kleine Zwischenscene ab. Die Juden erinnern sich, dass sie Joseph von Aramathia eingekerkert haben und beschliessen, denselben zu verurtheilen, und zwar soll er zum Hohne die betreffende Gerichtssitzung selbst mitanhören müssen. Als sie ihn aber aus dem Thurm nehmen wollen, erzählt ihnen famulus turris, wie in der Nacht Christus gekommen und ihn befreit habe. — Wir

werden gleich sehen, welchem Zwecke diese Zwischenscene dient [1]).

Fünfte Handlung. Die Ritter kommen zu den Juden. Einer davon erzählt, wie Christus auferstanden ist und der Engel den Frauen verkündet hat, dass er seinen Jüngern in Galiläa erscheinen werde. Kaiphas denkt zunächst daran, Ritter nach Galiläa und Bethanien zu senden, *ob sy in noch funden da.* Quintus judeus verlangt, dass man erst die anderen Wächter fragen und nicht der Rede eines Einzigen glauben soll. Als aber auch diese die erste Aussage bestätigen, versuchen die Juden sie durch Einschüchterung von ihrer Aussage abzubringen, wie sie es früher bei ihrem Herrn, bei Pilatus, gemacht haben, ja secundus judeus zeiht sie frischweg der Lüge. Allein dieses Manöver macht bei den Rittern gerade den entgegengesetzten Effect. Sie gerathen in Zorn und lassen nun auch ihrerseits alle Rücksichten fahren. Quartus miles hält den verstockten Juden eine freimüthige Strafpredigt: wie ihr in eurem blinden Hasse Christus selbst und allen seinen Werken und Wundern nicht geglaubt habt, so verwerft ihr jetzt auch unsere Aussagen; aber deswegen lebt er doch, den ihr am Kreuze gesehen; seinetwegen habt ihr auch Joseph von Aramathia gefangen, allein dieser ist euch gleichfalls trotz versperrter Thüren und Wächter entgangen. Er schliesst mit der Ironie: *gebt ier uns zw diser frist Joseph, so wel wier ewch geben Ihesum Crist.* Tertius judeus schreit darauf: *Gebt uns Ihesum her zw hand, so wiert ewch Iosèph bekant;* quintus miles: *Ob zw Armathia Joseph ist, so vinden wier zw Galilea Ihesum Crist:* ein ganz hübsches Lustspielmotiv. Wir wissen nun, zu welchem Zwecke jene Zwischenscene mit der Befreiung Josephs vor der fünften Handlung eingeschoben worden ist; nur der äussere Zusammenhang zeigt eine kleine Lücke: woher wissen die Ritter von der Befreiung Josephs, da sie bei jener Scene noch am Grabe

---

[1]) Ausserdem erkennt man gleich, wie die Josephsscenen (vgl. auch S. 65 und 95) einen neuen Faden bilden, um dieses Spiel mit dem zweiten zu verbinden.

waren? Doch hat vielleicht nur fehlerhafte Ueberlieferung diesen Mangel erzeugt, wie wir später erfahren werden.

Annas sieht ein, dass die Ritter sich weder irre machen, noch abschrecken lassen, daher versucht er ein anderes Mittel: er räth seinen Collegen, sie mit Geld zu bestechen, damit sie die Juden durch falsches Zeugnis vor Schande und Untergang bewahren, indem sie aussprengen, die Jünger hätten den Leichnam aus dem Grabe gestohlen. Der Rath leuchtet den anderen ein: quintus judeus unterhandelt und sextus judeus zahlt aus. Kaum haben die Ritter das Geld, als sextus miles spottend ins Volk (Publicum) ruft:

Glaubt nit, das aus dem grab
Jesus sein leben wider hab:
Sein junger kamen haimlich
Und stallen in diepplich.
Wier schlieffen, darumb sachen wier es wol:
Schlaffend zewgen man pillich glauben sol;
Wan si nicht nit liegen
Und niemant mit irer kuntschafft betriegen.

Damit schliesst der erste Theil dieses Spiels. Pilatus tritt nicht mehr hervor, und das ist ganz in der Ordnung; denn er hat von Anfang an jede Action abgelehnt und den Juden nur erlaubt, selbst ihre Sache mit den Rittern auszumachen.

Also wurde der Tod besiegt, der Teufel überwältigt, die gerechten Altväter befreit, die Feinde Christi moralisch vernichtet, das Reich Gottes auf Erden gegründet und durch die Auferstehung verherrlicht: es ist geschehen, was Christus bei seinem ersten Auftreten im ersten Spiele den Aposteln angekündigt hat. Der Teufel aber bleibt, obgleich besiegt, der unablässige Rebell gegen Gott. Er beginnt vom Neuen den Kampf um den Menschen, sucht vom Neuen sein Reich gegenüber dem Reiche Gottes zu begründen und die ausgeleerte Hölle wieder zu füllen. Er thut es in der alten Weise: durch Aufreizung der menschlichen Leidenschaften, durch Verführung. Das bildet den Inhalt des zweiten Theiles, der aus zwei Handlungen besteht.

Erste Handlung. Lucifer schreit Ach und Weh, weil seine Hölle, in der er durch fünftausend Jahre *mit volken ein grosses her* gehabt, von Christus geleert worden ist. Primus diabolus sucht seinen Herrn zu trösten durch den Vorschlag, sich an den Zurückgebliebenen um so grausamer zu rächen. Lucifer beachtet diesen Rath nicht weiter, sondern ruft seine treuen Diener und Gesellen zu einer Versammlung herbei, stellt ihnen das Unrecht vor Augen, welches an ihm begangen worden sei, und offenbart den Entschluss, die höllischen Insassen durch Verführung der auf Erden lebenden Menschen zu completiren, weswegen jeder der Teufel ihm angeben soll, zu welchen Sünden er verleiten könne.

Dem Befehle gehorchend, treten sie nacheinander hervor. *Satan* erzeugt in den Menschen besonders Hoffart, Ueppigkeit und was dazu gehört. *Rossenkrantz* verlockt zu Tanz, Putz und Zier als Vorbereitungen zu den Sünden sub auspiciis Veneris, wobei die alten Weiber auch im Spiele sind. *Welczenbuel* verleitet zu Betrug, Untreue, Lüge und Geiz; *Welial* zu Falschheit, Vielfrass und Trunkenheit, in der man sich dann tüchtig die Wahrheit sagt, so dass auf diese Weise die Heimlichkeiten aufkommen und Feindschaften entstehen. *Astaroth* hat den Judas verführt und erweckt in den Menschen den Neid. *Ruffo* ist der Patron der Strassenräuber, Mordbrenner und Diebe; *Amon* lehrt Spionage und Unfriedstiften; *Welphegor* reizt zu Zorn, entfacht die Rache, entfesselt die gewaltthätige Selbsthilfe, lockt die Spieler in die Taverne, bringt sie zu Raufereien, bis der eine oder der andere erstochen wird. *Titinil* vertreibt die Andacht aus der Kirche, verleitet *müniche, pärtling und pfaffen* zu Simonie, sucht besonders die *witben, nunnen und petschwestern* auf, macht sie hoffärtig und wohllüstig, was ihm immer am besten gelingt, wenn sie andächtig sein wollen. *Wal* endlich verführt zu Verleumdung, Ehrabschneidung, falschen Anklagen und erregt bösen Argwohn.

Hocherfreut preist Lucifer den Kunstreichthum seiner *fürsten*, denen niemand an Weisheit gleich ist, und sendet sie aus gegen Orient und Occident, damit sie zur Hölle bringen

Hoch und Nieder, Nah' und Fern, Arm und Reich, Mann und Weib. Diensteifrig stieben die Teufel aus einander.

Zweite Handlung. Die Teufel kommen nach einander zurück mit Beute. Primus diabolus stellt dem *künig Lucifer* die Ankommenden vor und fordert ihn auf, sie einzeln zu verhören, damit er seinen Lohn nach ihren Thaten abmessen könne. Der erste gute Höllenfang ist ein *vorsprech* (Advocat), welcher eine unübertroffene Geschicklichkeit besessen hat, das Gerade krumm und das Krumme gerade zu machen, und zwar that er es stets im Interesse jener Partei, bei welcher der grössere Profit zu holen war. Lucifer bietet ihm ein freudiges Willkommen, denn er kann ihn gut brauchen bei seinen mannigfaltigen Rechtshändeln mit *mannen, frauen, rittern und knechten.* Ihm folgt der *wuechrer,* der mit seinen *pösen listen* besonders die Armen betrogen und in Noth gebracht hat. Ihm verwandt ist der *kaufmann,* der mit falschem Mass und Gewicht, aus unredlichen Geschäftsmanipulationen verschiedener Art, grossen Gewinn gezogen hat. Dann kommen die Vertreter der Arbeiterstände. Der *schneyder* stahl die Abschrotten, hängte den Leuten das Unterfutter zu theuer an und verleitete die Frauen durch allerlei Kleiderputz zur Hoffart. Der *schuester* machte die Schuhe nur für den Schein und nicht für die Haltbarkeit; schnitt sie, um sein Leder zu sparen, zu eng und marterte damit die Füsse seiner Kunden. Der *müllner* liess die Mühle so rasch gehen, dass das Mehl nach allen Seiten aus dem Beutel flog, und stahl von demselben ausserdem noch durch ein separates Loch im Mehlbeutel. Nicht weniger betrog er beim Backen, indem er viel Hopfen beigab, wodurch das Brod löcherig wurde und mit kleiner Teigquantität gross erschien. Der *weinschenckh* gab falsches Mass, goss den Bauern, sobald sie besoffen *in dy winckel sunckhen,* Wasser in den Wein, duldete bei den Gästen Spiele und andere *puebrey vil,* nur damit er seinen schlechten Wein vertreiben konnte. Die *diern* war faul und eitel in der Jugend, vernachlässigte später die Pflichten gegen ihren *herren* und sorgte dafür um so fleissiger für den Knecht. Sie trieb mit ihren Liebhabern auch Zauberei und wurde im Alter noch zu einer Kupplerin. Der

pawr war faul bei der Arbeit, aber um so thätiger, wenn es galt, ein Stück von des Nachbars Acker wegzubrachen oder von des Nachbars Wiese wegzumähen; er lieferte seinem Herren den (Lehen-) Zins, der Geistlichkeit den Zehent nicht ab und machte durch wucherhaften Vorwegkauf das Getreide theuer. Den Schluss macht ein *alcz weib*. Sie war *unrain*, hatte ein Herz *herter dan ain stain*, verspottete und verlachte die Armen und verführte junge Mädchen. An dieser *alten fledertasch* hat Lucifer die grösste Freude. — Auf seinen Befehl werden die Seelen in Ketten gelegt und unter grossem Wehgeschrei in die Hölle eingeführt, wo die Feuerpeinen ihrer warten. Damit schliesst das Spiel.

Es wird auffallen, dass zwischen der ersten und zweiten Handlung des letzten Theiles eine gewisse Unebenheit besteht: man würde erwartet haben, dass jeder Teufel eine Seele bringt, welche gerade jene Sünden begangen hat, zu der er (laut Aussage in der ersten Handlung) am besten zu verleiten versteht. Aber das ist nicht der Fall: vielmehr hatte es der Dichter jetzt darauf abgesehen, die Vertreter der wichtigsten Stände herbeizubringen und die verschiedenen Sünden denselben anzumessen. Der Einfluss der sogenannten Satiren auf alle Stände war dabei massgebend.

Diese ganze Teufelscomödie scheint auf den ersten Blick nur ein zufälliges Anhängsel zu sein. Aber dem ist nicht so: sie hat mit dem vorausgegangenen Passion und dem religiös-ethischen Zwecke desselben einen tiefliegenden Zusammenhang. Christus hat das schwere Erlösungswerk vollbracht, damit die Schuld der Menschen getilgt, der Teufel besiegt, der Sünder aus den Banden der Hölle erlöst werde. Aber deswegen darf der Mensch sich noch nicht der Sorglosigkeit überlassen; denn Lucifer führt unaufhörlich den Kampf um ihn, indem er seine Gesellen aussendet, welche die Leidenschaften aufzuregen, ihn dadurch von seinem Urquell abzuziehen, in die Sünde und durch die Sünde in die Hölle zu bringen suchen. Es muss also auch der Mensch selbst noch kämpfen gegen die Reizungen zum Bösen und muss darüber siegen, um der Früchte der Erlösungsthat theilhaftig zu werden. Wenn er nicht kämpft oder

unterliegt, wenn er den Weg des Rechten und der Sittlichkeit, den Christus durch seine Lehre bestimmt und selbst vorangegangen ist, verlässt, so endet sein Dasein tragisch, fällt er im Jenseits dem Teufel und dessen höllischen Qualen anheim. Und solch unglückselige Menschen gibt es in den meisten Ständen. Sie werden dem gläubigen Publicum als abschreckende Beispiele lebendig vorgeführt. Die Grösse ihrer Strafe ist angemessen der Grösse ihrer Schuld, und diese ergibt sich aus dem vorausgegangenen Passion, in welchem gezeigt worden, wie viel Gott für die Menschen gethan und gelitten und wie er sich selbst ihnen als erhabenstes Vorbild unbesiegbarer Willenskraft vor Augen gestellt hat, während sie in ihrem Undanke das Alles vergessen und sich rückhaltslos dem Bösen überlassen.

Also auch hier ist der natürliche Zusammenhang mit dem Mittelpunkte des ganzen Passions vorhanden. Zugleich hebt diese Teufelscomödie den ethischen Zweck, den unser frommer Verfasser in den Prologen besonders betont und den die besseren dieser Spiele damals alle verfolgten, stärker hervor: auf zweifache Weise soll der religiös-ethische Eindruck auf das Publicum bewirkt werden. Erstens durch Rührung bei der Darstellung der unendlichen Liebe Christi, der zur Rettung der Menschen freiwillig sein Leben hingegeben hat; durch Furcht und Mitleid, welche die Tragödie überhaupt und diese insbesonders erregt. Zweitens durch directe Warnung, indem alle Gattungen der Sünden einzeln aufgezählt werden, in welche die Zuschauer gemeiniglich zu fallen pflegen; durch directe Drohung mit den furchtbaren Strafen der Hölle für Alle, die sich verführen und so die Erlösungsthat an sich verloren gehen lassen. Dieser letzte Theil setzt dem Ganzen eine directe Spitze auf, die sich gegen jeden einzelnen der anwesenden Christen kehrt und ihn zur Erkenntnis seiner Sünden und Leidenschaften, zur Reue und zum Vorsatze der Besserung zwingt, wenn er nicht dereinst dem Schicksale verfallen will, welches ihm hier an den verdammten Seelen ante oculos demonstrirt wird. So erhält der Passion unmittelbare Beziehung auf die Gegenwart und Zukunft jedes Einzelnen, so drohen dem gläubigen Gemüthe

aus diesen Teufelsinquisitionen die Schrecken des Weltgerichtes entgegen.

Auch dieses letzte Spiel zeigt Einheit der Zeit: es umfasst die Stunden vom Abend des zweiten Tages bis zum Morgen des dritten (Ostermorgen); daran knüpft die Satire auf die Stände an, welche aus der damaligen Gegenwart herausgeschnitten wurde und zeitlos ist, weil sie zu jeder Zeit Geltung hat.

Im Ganzen treten in diesem dritten Theil der Trilogie 63 Personen sprechend auf. Einige davon werden erst von einem späteren Ueberarbeiter eingeschoben worden sein, wie sich zeigen wird, wenn wir nun daran gehen, auch in diesem Spiele das Spätere vom Ursprünglichen auszuscheiden.

* * *

Gleich die Einleitung ist auffallend und weicht von der der früheren Spiele ab: während dort nur der Präcursor auftritt und seinen Prolog spricht, singen hier zunächst zwei Engel eine Strophe mit der Aufforderung zu schweigen und anzuhören, wie Christus als heute erstanden ist von dem Tode. Darauf hält jeder der Engel einen Prolog. Ihnen folgt der Präcursor mit dem seinen. Schon diese drei Prologe weisen darauf hin, dass zwei davon erst von einem späteren Interpolator eingeschoben worden, und zwar sind es naturgemäss die der Engel. Andere Gründe stellen das ausser Zweifel.

1. In den beiden anderen echten Spielen erscheinen niemals Engel in solcher oder ähnlicher Function. Das Motiv ist ihnen ganz fremd. Auch wird niemals mit einem Gesange, sondern stets mit Dicitversen angefangen.

2. Ist der erste Engelsprolog fast wörtlich aus der Schlussrede des Präcursors im zweiten Spiele herübergenommen, in welcher auf den Inhalt des dritten (resp. des vierten) verwiesen wird. Man überzeuge sich selbst.

Primus angelus dycyt:	Schlussrede des Präcursors:
Ier lieben in got cristenlewt, wier sein gesant,	*... ier lieben lewt.. solt ewch nach essen wider fuegen her,*
Das ier durch mich wert ermant,	*So wiert ewch pekant mer,*

Wie Ihesus Crist der juden hentt	*Wie Ihesus der juden hent*
Ist engangen mit seiner urstendt,	*Engangen ist mit seiner urstend,*
Dye geschechen ist wider göt-	*Dy geschechen ist wider götlich*
lich natur,	*natur,*
(Des wiert man ewch hewt zay-	*(Des man euch zaigen wiert ein*
gen ein figur)	*figur)*
Und wie das grab Ihesu sey	*Und wie das grab Ihesu wiert*
behuet	*behuet*
Von ritteren umb der juden	*Von den ritern umb der juden*
guet.	*guet.*

So wörtlich ausgeschrieben hat sich der Dichter des Passions niemals, und wenn er es gerade hier gethan hätte, so hätte er doch denselben Inhalt nicht noch einmal mit anderen Worten in der folgenden Rede des Präcursors wiederholt.

3. Ein Reim wie *lewt: perait* ist in den ursprünglichen Stellen des Passions nicht nachzuweisen.

4. Hat die von den beiden Engeln gesungene Strophe die Reimstellung aabccb; solche Reimverbindungen vermied der Dichter absichtlich; vgl. den Nachweis S. 68 f.

5. Geht der Gesangsstrophe ein lateinisches Verspaar voran, was aus den ursprünglichen Stellen gleichfalls nicht zu belegen ist; wohl aber haben wir im unechten (dritten) Spiele eine ähnliche Erscheinung constatirt (S. 90), wodurch der Schluss nahe gelegt wird, dass der Interpolator dieser Engelsscene identisch ist mit dem Interpolator jenes Spiels, also mit Y^1. Dafür spricht ferner der Umstand, dass demselben Interpolator auch bei den Marienklagen der Zusatz von Gesangsstrophen nachgewiesen wurde (vgl. S. 70 f. und 73).

Diese Engelsscene ist also späterer Zusatz, folgerichtig sind auch jene Stellen mit dem *angeli canunt „silete“*, welche weiterhin in der Bühnenanweisung ein paar Mal vor Scenenwechsel begegnen, eingeschoben worden. Das Auftreten der Engel neben dem Präcursor erhöhte die äussere Ausstattung des Spiels.

Die nächste grössere Interpolation geschah nach V. 169. Kaiphas und Annas dingen die Soldaten, welche am Grabe

Wache halten sollen. Secundus miles fordert hundert Mark und überdies gut zu essen und zu trinken. Darauf fehlt jedoch eine zusagende Antwort der Juden. Statt derselben beginnt Kaiphas sofort den Soldaten das Geld auf die Hand zu zählen unter folgendem Zwiegespräch.

Caiphas:

Se hin! der ist ainer, czwen, drey;
Schaw, ob kayner pöß sey.

Primus miles dycyt:

Wechsel mier den, der ist von pley.

Cayphas dicyt:

Vier, funff, sechs,
Der hat vill guetens (sic!) *plechs.*

Secundus miles dicyt:

Ich wil sein nit, er ist eines alten plechs.

Cayphas dycit:

Siben, acht, newn:
Dye sind auch dein.

Tertius miles dicyt:

Lieber, kalt dw den: er ist kupfren (l. *kupfrein*).

Caiphas dycit:

Zechen, aindleff, czwelff, dreyzechen:
Wo hastu ye als ein prayten gesechen?

Quartus miles dicit:

Er ist ze nicht, das mueß ich jechen.

Cayphas dicit:

Nym hin dy übrigen dar zue,
Dar umb kauff ein kalb oder ein kue.

Quartus miles dicit:

Wer ways, was ich da mit thue?

Caiphas:

Sy sind sicher guet auf meynen part.

Sextus miles dicit:

Se wechsel mier den, der hat ein schart.

Idem miles subjungit:

Das (l. *Den*) *mag ich nit geloben,*
Zwar er ist zw vast zerkloben.

Cayphas dicit:

Nw was dein schwester auch nit gancz
Und gieng dannocht für ein maydt zw dem tancz.

Darauf wandern die Soldaten zum Grabe. Die Unechtheit der Scene beweisen: 1. Die unvollständige Durchführung derselben: Kaiphas zählt nur bis dreizehn, gibt jedem der drei ersten Soldaten drei Mark und alles andere dem quartus miles; der sechste bekommt merkwürdigerweise nichts, trotzdem hat auch er gleich darauf zwei schadhafte Mark, welche ihm Kaiphas umwechseln soll. Vom quintus miles endlich geht gar keine Rede: den hat der Ueberarbeiter ganz vergessen! Desgleichen hat er vergessen, dass sie auch Speise und Wein fordern, und Kaiphas auch diese geben oder ablehnen muss. 2. Der grobe, obscöne Witz in den Versen 189 und 190. 3. Das Uebergreifen der zusammengehörigen Reime von einer Rede in die andere. 4. Die Dreireime. 5. Der Reim *newn: dein: kupfrein,* welcher in den echten Partien kein Analogon hat. Endlich 6. die Form *kalt* 178 *(gehalte),* welche vom Verfasser dieser Scene und nicht vom Schreiber Pf. kommen wird, weil es sonst unerklärlich bliebe, warum derselbe sie nicht auch in die echten Partien eingeschmuggelt hätte.

Der Zweck dieser derbkomischen Scene liegt auf der Hand. Nun haben wir beim ersten Spiele (512 ff., wo Annas dem Judas das Geld vorzählt; vgl. S. 39 f.) in Pf. eine nach Inhalt, Zweck und Form übereinstimmende Interpolation gefunden: auch dort Dreireime, auch dort das Uebergreifen der Reime von einer Rede in die andere. Jene Interpolation kam von Y^1, folgerichtig auch diese. Daraus ergeben sich noch weitere Schlüsse. Wir fanden hier einen Reim *newn: dein,* welcher in der Aussprache des bairischen Interpolators gleichwertig war mit *lewt: perait* im Gesange der Engel am Eingange dieses Spiels, wodurch das schon gewonnene Resultat, dass auch jene Engelsscene von Y^1 stamme, neuerdings bestätigt wird. In jener Engelsscene und in dieser

Wechselscene finden sich alsdann mehrere Eigenthümlichkeiten wieder, welche den Verfasser des unechten dritten Spiels charakterisiren; somit kommt auch das von Y^1, und wir haben das Gesammtresultat, dass auch nach dem zweiten Spiele alle grösseren Interpolationen in Pf. von Y^1 kommen, wie im ersten und zweiten, wo dieser Nachweis noch durch die Controle von St. gesichert werden konnte.

Den nächsten Tummelplatz seiner Thätigkeit fand der Interpolator beim Aufmarsche der Grabwächter; denn hier konnten die aufschneiderischen, grotesk-komischen Reden leicht gemehrt werden, welche der Dichter den heidnischen Rittern des Pilatus in den Mund gelegt hat. Doch scheint er hier nicht ganze Reden, sondern nur stückweise Zusätze gemacht zu haben, welche schon inhaltlich durch ihre Rohheit hervorstechen. So lässt er den *sextus miles* seinen Platz am Grabe einnehmen mit den Worten:

257 *Ich wil mich hie legen nider.*
Und hiet Ihesus horen als ein wider
Und stieß mit kreften als ein pock:
Er nimbt mier sicher nit mein rockh.
Und reckht er nuer das haubt her aus,
Ich spil mit im als dy katz mit der mauß etc.

Nach ihm bramarbasirt *primus miles:*

273 *Und wil auf in als eben schiessen,*
Das das pluet von im mueß fliessen,
Als von eim erstochen schweyn.
Das glaubt, ier ritter, auf dy trew mein.

Der Unterschied, welcher diese Verse des Interpolators von jenen des Dichters abhebt, ist der, dass sie die Person Christi selbst zu rohen, unwürdigen Vergleichen missbrauchen, während die anderen nur die Racheacte, mit denen die Soldaten Christus drohen, wenn er trotz ihrer bewaffneten Anwesenheit die Auferstehung wagen sollte, zur drastischen Lächerlichkeit übertreiben.

Aber auch andere Verdachtsgründe treten hervor. 211 ff. bramarbasirt *secundus miles* und sagt unter anderem:

Ich gib im schleg an einem fueß,
Der nu kain arczt mag geben pueß.
In dem templ erczaigt er grossen muet,
Da er trayb dy wechsler von iren guet.

Woher weiss das der heidnische Soldat des Pilatus? Das passte im Munde eines Juden und kann nicht vom Dichter des Passions kommen, welcher mit Bedacht sogar die Reden der Juden nach ihrer Stellung abstufte. Genau so verhält es sich mit der Rede des *quartus miles*, welcher zur Ruhe mahnt und ausführt, dass Christus nicht auferstehen könne, weil ihm das Herz gespalten worden sei und er eine höhere Macht nicht besitze, denn

303 *Das er den toten Lazarum erhueb,*
Das geschach in kraft des tewfels Belczebueb.
Nw hat in Welczebuel lassen sterben;
Dar umb wiert er nicht umb sein leben berben.

So kann ein Pharisäer reden, aber nicht der Heide: der Bearbeiter hatte eben keine Ahnung von dem naheliegenden Stylgesetze, dass jede Person nur aus ihrem natürlichen Gesichtskreis heraussprechen darf. Dazu muss noch bemerkt werden, dass *quartus* und *primus miles* bereits früher eine analoge Rede gehalten haben, so dass auch in dieser Gemination ein Verdachtgrund für die Unechtheit der letzteren liegt.

Nach 654 entfernen sich beide Marien, nachdem sie durch den Engel die fröhliche Nachricht von der Auferstehung Christi erhalten haben, vom Grabe, während die dritte Maria (Magdalena) das Grab umgeht mit folgendem Gesang:

655 *Awe der märe,*
Awe der jamerleichen klag:
Das grab ist lüre.
Awe jamerklag!
Zwe (l. *Zwui*) *sol mier mein leben,*
660 *Seit ich den nit vinden kan* (l. *mag*),
Den ich da sueche,
Und doch in disem grabe lag.

Schon die ungeschickte Ausdrucksweise des zweiten Theiles dieser Strophe weist auf den Ueberarbeiter, noch mehr die ganze Form und Reimstellung derselben; vgl. darüber S. 104.

Nach 808 laufen Petrus und Johannes zum Grabe. Während des Laufens beklagt sich Petrus, dass Johannes so weit ausgreife, ihn überhaupt gern übervortheile. Darauf antwortet Johannes:

O Peter, Peter, dw alter priester,
Wie zewchstu so träy nach dier deine riester!
Dw pist so gar wunderleich,
Unter allen jungern ist kaum dein geleich.
Ihesus hat mier vil gnad gethan,
Das ich im ymer zw danckhen han.
Dw solt mich nit also schmachen,
Wier wellen zw dem grabe gachen.
Und wil noch der peste sein
Und wesen der geverte dein.
Wol auf, so ge wier mit einander schon!

Petrus dicit:

Sy also, das dier got lon!

Iterum Petrus:

Wier wellen pey ein ander peleiben
Und dy vart mit lieb vertreyben.
Nw schleuff in das grab und puckh dich,
Wan dw pist vil junger dan ich.

Primus miles dicit surgens cum capite:

Hört an dy thoren,
Wie schreien sy uns zw den oren!
Last pald von ewrem ungedage.
Was mauset ier umb das grabe?
Hebt ewch pald von hinnen;
Wuerdt ich ewr fürpas mer ynnen,
(Ich wil das für war iechen)
Es wuerd ewch nit über sechen.

Schon die nicht nur ausgelassene, sondern geradezu parodirende Komik dieser Scene erweckt die Vermuthung

späteren Einschubs. Bei einigen Stellen kann derselbe bestimmt nachgewiesen werden. So bei der Rede des primus miles: er jagt die beiden Jünger mit spöttischen und drohenden Worten vom Grabe weg; allein diese gehen darauf hin nicht, antworten auch nicht, sondern thun, als wenn sie nichts gehört oder miles gar nichts gesagt hätte: sie besehen sich jetzt das Grab erst recht, zeigen dem Publicum das Leintuch und Schweisstuch Christi, sprechen freudig vom Wunder der Auferstehung und begeben sich auf den Weg nach Galiläa. Weil also die Rede erfolglos ist und zum Folgenden nicht passt, ergibt sich der Schluss, dass sie später eingeschaltet wurde. Dasselbe wird evident, wenn man noch die nächste Spielanweisung in Betracht zieht; sie lautet: *Et sic recedunt* (sc. Johannes et Petrus). *Primus miles surgit et dicit:*

Ier herren, ier solt sein munter etc.

Jetzt erwacht primus miles erst aus der Betäubung, steht auf und ruft auch seine Collegen wach — kann also nicht schon früher aufgestanden sein (miles surgens) und noch weniger gesprochen haben. 833—840 sind also sicher auszuscheiden.

Gehen wir von rückwärts weiter, so stossen wir auf zwei Verse (827 und 828), welche schon ein äusseres Merkmal der Unechtheit tragen: die Theilung des Reimpaares. Auch der Inhalt derselben ist zum wenigsten überflüssig, und dass Petrus zweimal nach einander spricht, sehr auffallend. 829 und 830 stimmen nicht zu den beiden folgenden Versen; denn sie enthalten den Vorschlag, *dy vart mit lieb* zu vertreiben, setzen also voraus, dass die Jünger noch nicht beim Grabe sind; in den beiden folgenden aber heisst Petrus den Johannes ins Grab schliefen, diese setzen also voraus, dass sie bei dem Grabe stehen. Somit sind auch 827—830 sicher zu streichen, und die anderen Verse dieser Scene bleiben verdächtig. Wahrscheinlich hat der Interpolator wieder echte Verse ausgeworfen, um den seinigen Platz zu machen, wie wir das schon beim ersten Spiele beobachtet haben.

Sobald die Soldaten das Grab verlassen und zu den Juden kommen (1000 ff.), wissen sie bereits von der Befreiung Josephs, was im Gange der Handlung nicht begründet ist. Ich habe schon S. 97 angedeutet, dass wir es wahrscheinlich mit einer Lücke in der Ueberlieferung zu thun haben, werde aber die Gründe dafür erst im nächsten Abschnitte vorführen, um Wiederholungen zu vermeiden.

Zerrüttung zeigt auch die Scene der Magdalena am Grabe. Sie klagt, weil sie das Grab leer findet. Der Gärtner kommt und fragt, warum sie weine. Sie nennt die Ursache und fragt, ob er ihren Herrn nicht gesehen habe. Er verneint das dem *freylein* und fordert es auf, weiter zu suchen, bis es erfreut werde. Dann tritt er einige Schritte zurück und wieder vor und fragt neuerdings: *mulier, quid ploras?* Magdalena antwortet:

683 *Herr, lieber herre Crist,*
Offenwar dich mier, ob du eſs pist!

Naturgemäss sollte nun eine Antwort Christi folgen. Allein das ist nicht der Fall, sondern Magdalena fährt ohne Weiteres mit Gesang fort:

Awe Ihesus, suesser got,
Warumb leidestu so grosse not? etc.

und wiederholt dieselbe directe Frage an den Gärtner noch einmal in Redeform. Statt einer Antwort kommt die Spielanweisung: *Salvator apparet ey et canit: „Maria“!*

Diese Ordnung kann nicht ursprünglich sein; denn nachdem sie den *ortulanus* schon bestimmt als *Ihesus* angeredet hat, ist das Erkennungswort und, was damit zusammenhängt, sinnlos: es muss ehemals die umgekehrte Folge vorhanden gewesen sein und das *Awe Ihesus* etc. zwanzig Verse weiter unten gestanden haben. Und in der That wird nach 704 dieselbe Frage fast wörtlich wiederholt:

Maria dicit:

705 *Herre, lieber herre, mein got,*
Warumb leydestu so grosse not?

Und hier steht nun auch richtig die Antwort Christi, welche oben gefehlt hat:

Salvator dicit:

Grosse marter ich erliten han
Durch Adam, den ersten man.
Das hab ich umb den menschen gethan etc.

Aus irgend einem Grunde ist also ein Passus verstellt worden; in Folge dessen war vor 707 eine leicht sichtbare Lücke, denn es stand eine Antwort ohne Frage da, was denselben, der den Fehler gemacht, oder einen späteren veranlasst hat, die Frage hier nochmals einzusetzen, ohne dass er jedoch den früheren Irrthum erkannt und getilgt hätte. — Aber damit noch nicht genug: auch die folgenden Verse sind sehr verdächtig. Magdalena fragt nämlich weiter:

Sag an, lieber mayster mein,
Möchten si (die Menschen) *nit anderß pehalten sein?*

Salvator dicit:

Sy möchten wol pehalten sein,
Wär also gestanden der wille mein
Und mein götlicher muet:
Liessen si das übl und däten das guet.
Ich gab den ersten freyen wilkur:
Wer übel thuet, das der daran verlur,
Und wer lebt nach dem willen mein,
Der sol mit mier in freyden sein.
Maria, dw solt gedagen
Und solt meinen jungeren sagen,
Das ich erstanden sey
Und pin aller sorgen frey,
Und sprich, das sy geruechen
Und mich zw Gallilea suechen.

Eine leere, zwecklose Moralisation mitten in der Scene, die sehr nach einem Interpolator riecht! Es mag wohl derselbe gewesen sein, der in den vorhergehenden Versen Ordnung zu schaffen suchte und sich dann auch berufen glaubte, etwas vom Eigenen hinzuzuthun, vielleicht schon X^1, der auch im zweiten Spiele eine ähnliche Moralisation eingeschoben hat; vgl. S. 81 f.

1231 wurden zwei Verse eingeschoben; 1373 ein Flickvers des Originals durch einen noch schlechteren ersetzt, wie in beiden Fällen der Haller Passion bezeugt, welcher diese Partie gleichfalls und unabhängig von Pf. überliefert.

Solche Aenderungen im Kleinen mögen von den Ueberarbeitern X^1 und Y^1 noch manche vorgenommen worden sein, die sich jetzt nicht mehr erkennen lassen, weil bei ihnen die inneren Discrepanzen und äusseren Auffälligkeiten in Sprache, Metrik und Styl, an welchen die Kritik ansetzen könnte, leichter zu vermeiden waren. Doch haben sie für uns auch geringere Bedeutung.

VI. Der Haller Passion.

Die sehr deroute Papierhandschrift, im Besitze des Sterzinger Archivs, enthält 49 Schmalfolioblätter von 32 Cm. Länge, 11 Cm. Breite. Sie war niemals gebunden, nur jede Lage für sich genäht. Die erste, noch mit den Bindfäden versehen, ist ein Sextern (fol. 1—12^b). Die Schrift beginnt gleich auf fol. 1^a, setzt sich aber erst auf fol. 2^b fort, weil der Schreiber ein Blatt überschlagen hat. Am Fusse der letzten Seite dieser Lage machte der Schreiber mit schwarzer Tinte einen Stern, desgleichen am Kopfe der ersten Seite der folgenden Lage, wodurch er die unmittelbare Aufeinanderfolge der beiden Lagen andeuten wollte, was nicht Noth gehabt hätte, wenn die Handschrift bereits gebunden oder zum Einbinden bestimmt gewesen wäre. Ein späterer Besitzer der Handschrift machte daneben noch zwei Sterne mit Rothstift, bestätigt also auch für diese spätere Zeit die Isolirtheit der einzelnen Lagen.

Die zweite Lage ist wieder ein Sextern und geheftet (fol. 13^a—24^b). Alle Seiten derselben sind beschrieben bis auf die letzte, welche nur am Kopfe die zusammenhangslosen Worte *i barrabas* und darunter *die gesellen* trägt.

Diesem Sextern folgen zwei lose Blätter (fol. 25 und 26), welche ehemals zusammenhingen. Dass sie hieher gehören, lässt der Gang des Passions nicht bezweifeln. Diese zwei

Blätter sind auffallend; aber noch auffallender ist dabei ein anderes: das zweite Spiel hat fol. 23ª begonnen; 24ᵇ ist leer, man weiss nicht weswegen, da das Spiel nicht zu Ende ist und der Inhalt der beiden losen Blätter und der drei ersten Seiten der folgenden Lage noch dazu gehört. Der Text zeigt keine Lücke: der von fol. 25ª schliesst sich genau an den Text der vorausgehenden, der von 26ᵇ an den der folgenden Lage an; ebenso schliesst das erste Blatt mit der Spielanweisung *secundus diabolus ad uxorem Pilati accedat*, und 26ª bringt die betreffende Rede des *diabolus*. Also kein Defect. Das macht es wahrscheinlich, dass der Schreiber zuerst ein Stück des zweiten Spieles übersprungen und dann diese Lücke auf dem eingelegten Doppelblatte, das später aus einander gerissen wurde, ausgefüllt hat.

Die nächste Lage ist ein Quatern, dem wieder ein einzelnes Blatt beiliegt. Es zeigt verschiedenes Papier und verschiedene Tinte, aber dieselbe Hand. Sein Inhalt beweist, dass es nach fol. 27ᵇ (also nach der zweiten Seite der Lage) einzurücken ist. Auch hier wird man auf einen späteren Nachtrag eines übersprungenen Blattes der Vorlage schliessen, welche dann weniger Zeilen in der Spalte hatte; denn die Rückseite des eingelegten Blattes ist nicht ganz voll geworden: es hat im Ganzen 52 Verse, so dass auf die Spalte jener Vorlage nur 26 treffen, während die der Haller Handschrift gewöhnlich 30 hat. Mit diesem eingelegten Blatte reicht die dritte Lage somit von fol. 27ª—35ᵇ. Auf fol. 29ᵇ beginnt ein neues (das dritte) Spiel, welches nach der fünften Zeile auf fol. 35ª endet. Fol. 35ᵇ war ehemals ganz leer, später machte eine andere Hand darauf kalligraphische Uebungen und schrieb mit rother Tinte am Kopfe *Salvator dicit ad Judam* ‖ *Deinde panitur* (sic!) *corpus in sinu marie* ‖ *post hoc canunt Rigmum Ecce quomodo moritur ju* ‖ (stus).

Wieder von einer anderen Hand steht in der Mitte dieser Seite mit Rothstift *abschrift des* ‖ *Passions von hall 1514*. Die Notiz ist wichtig, denn sie gibt den terminus ad quem für die Entstehungszeit der Handschrift. Zur Bestimmung des terminus a quo bleibt nur der Schriftcharakter, welcher auf das Ende des 15. Jahrhunderts weist. Es entstand

demnach die Handschrift beiläufig in derselben Zeit wie die des Sterzinger und Pfarrkircher Passions.

Das war der eine Theil der Handschrift; nun kommt noch ein zweiter, kleinerer, ehemals geheftet, jedoch ohne Umschlag. Er besteht gegenwärtig aus einem einfachen und einem Doppelblatt (fol. 36[a]—38[b]), aus einem Quintern (fol. 39[a]—48[b]) und einem Schlussblatt (fol. 49), welches noch ganz beschrieben ist. Das erste und letzte Blatt haben sich aus den Bindfäden losgemacht. Wo sich die drei ersten Blätter und das letzte Blatt an den Quintern anschliessen, ist inhaltlich keine Lücke wahrnehmbar, so dass dieser Theil der Handschrift schon von Anfang an in dieser Weise zusammengeflickt war.

Er rührt von einem anderen Schreiber her, denn er zeigt anderes Papier, anderes Wasserzeichen, andere Tinte, andere Hand, welche die Buchstaben enger an einander rückt, schöner und gleichmässiger schreibt als die frühere; besonders charakteristisch für sie sind die langen, unten in eine scharfe Spitze auslaufenden *s*, *f*, *p*, welche oft noch über die nächste Zeile hinabreichen; sie gibt ferner den grossen Anfangsbuchstaben eine andere Gestalt, schreibt mehr Wörter gross und gebraucht Abbreviaturen, welche der erste Schreiber nicht gekannt hat, z. B. *bz* = *bas* = *was* u. dgl. m. Im Uebrigen hielt sich dieser Schreiber an die Einrichtung seines Vorgängers.

Am Fusse der ersten Seite steht mit Rothstift *von Hall 1514* von derselben Hand, welche die gleichartige Bemerkung auf der Schlussseite des ersten Theils geschrieben hat (Vigil Raber).

Diesem Theile liegt ausserdem noch ein Einzelblatt bei, in gleicher Grösse wie die anderen Folien der Handschrift. Es ist nur auf einer Seite beschrieben, und zwar stimmt sein Inhalt bis auf einige leichtere Varianten mit dem Inhalte auf fol. 36. Die Hand weicht von der des zweiten Schreibers ab und gleicht der des ersten: das legt den Schluss nahe, dass der erste Schreiber seine Arbeit fortsetzen wollte, aber schon nach der ersten Seite von einem anderen abgelöst wurde, der den zweiten Theil vom Anfange bis zum Schlusse

schrieb. Dieses eingelegte Blatt habe ich daher bei der Paginirung nicht mitgezählt.

Nach diesen beiden Schreibern kamen noch zwei Correctoren: der eine hat im ersten, der andere im zweiten Theile verschiedene Nachträge und Aenderungen angebracht. Beide unterscheiden sich deutlich durch verschiedene Züge und verschiedene Tinte sowohl von einander, als auch von den Schreibern.

Der anderweitige Habitus der Handschrift hat wenig Besonderes: der Anfangsbuchstabe eines jeden Verspaares ist gross und etwas herausgerückt; die Bühnenanweisungen sind alle schwarz und von den Schreibern der Handschrift eingetragen. Von Spalten- und Zeilenlinien keine Spur.

Schon die ganze äussere Zusammensetzung der Handschrift weist auf eine rasche, aussergewöhnliche Entstehungsweise. Aber auch der Inhalt derselben hat ein nicht weniger merkwürdiges Aussehen.

Das erste Spiel beginnt wie gewöhnlich mit dem Auftreten des Präcursors, welcher in seinem Prolog dem Publicum gleichsam den Theaterzettel mit der ausführlichen Inhaltsangabe des Stückes vorlegt. Wegen dieser ausführlichen Inhaltsangabe ist der Prolog für die folgende Untersuchung wichtig; ich setze ihn her und daneben den des Sterzinger Passions, welchen wir nothwendig zum Vergleiche brauchen.

Haller Passion.	Sterzinger Passion.
Cena precursoris:	*Primo precursor dicit:*
	Numerchkt, ir herren, all geleich,
	Payde arm und auch reych,
	Frawen und auch man,
Fehlen.	*Bas ich ewch zw sagen han.*
	Ich pin ain pot vor her gesant
	Und mach ewch allen pekant,
	Was wir mit disem figur wellen bedewten
	Und thuen kunt allen lewtten.

Haller Passion.	Sterzinger Passion.
Am ersten wirt euch kundt getan,	*Am Ersten wiert ewch kunt getan,*
Wie Luciper pringt auf dy pan	
Aus der hell die gesellen sein.	
Den hielt er fur sein klag und pein:	
Wie er nit verstuent die mer,	
Ob Ihesus mensch oder got wer,	
So in kainer mocht uberwinden.	
Darum soltn sy ain anderen sin vinden,	
Dar durch sy wurden under weist,	Fehlen.
Ob er ain mensch wer oder ain geist;	
Dan die altväter, so in der vorhell send gesessen,	
Theten sich grosser freid vermessen,	
Wie sy erlost wurden in freiden.	
Das mocht der teufl nit erleiden,	
Sunder er erdacht ainen list:	
Ist sach, das er warer got ist,	
So mag er nit tod leiden noch schmercz.	
Darumb verplendet er der Juden hercz.	*Wie über Ihesum den man*
Darnach falscher ratt geben ist	*Falscher rat geben ist*
Durch die Juden mit posm list	*Durch die Juden mit pösem list*
In irm vill valschn ratt.	*In irem falschen rat.*
Das merckhet er (l. *ir*) *an diser stat:*	*Das merckt an disser stat:*
Als Ihesus Lazarum erweckhet het;	*Als er Lasarum erbeckt hett;*
Darumb er von den juden grossn neid leth.	*Darum er von den juden grossen neyd ledt.*
Sy werden sich ains raths vermessen,	*Sy werdent sich ains raths vermessen,*

Haller Passion.	Sterzinger Passion.
des wirt Judas nit vergessen:	*Des wirt Judas nit vergessen:*
Der wirt suechen zergencklich guet	*Der wirt suchen zergäncklich guet*
und wirt verkauffn das unschuldig pluet	*Und wirt verkawffen das unschuldig pluet*
Umb xxx pf. an der selbn statt,	*Umb dreysig phennig an der selben stat,*
da mit er sich geyt in ewig nott.	*Da mit er sich geit in ewige not.*
Darnach nempt zu herczen	
Marie, der junckfrauen, grossen schmerczen,	
Da sy ist worden innen,	
das Ihesus, ir kind, wolt gen von hinnen	Fehlen.
Durch grosses leiden zum tod:	
erst hueb sich da khlagens not,	
Das sy sich von im solt scheiden und verstuend, das er solt also leiden.	
Euch wirt auch aufczaigt das abentessen	*Ewch wirt auch geczaygt das abentessen,*
etc. ut sequitur alter.	*Des sich Ihesus hat vermessen;*
	Da mit er ent hat gegeben
	Der alten ee und dem jüdischen leben.
(Die Verse 19—25 hat der Schreiber selbst mit Tinte kreuzweis durchstrichen.)	(Es folgt noch die Ankündigung von der Fusswaschung, von dem Gange auf den Oelberg, von der dreimaligen Todesangst, von dem Verrathe durch Judas und von der Gefangennehmung durch die Juden.)

Das ist der Thatbestand. Bereits der erste Anblick dieser beiden Prologe macht es klar, dass auch der Haller Passion aus demselben Tiroler Passion stammen muss, aus

welchem St. und Pf. geflossen sind; jedoch enthält er neben dem Gleichlautenden auch Neues: er hat erweitert, hat die Ankündigung einer Teufelsscene und der Begegnung zwischen Maria und Christus eingeschoben. Die Leimstelle (H. 19—21) liegt noch offen da: er hat einfach mit einem *darnach* an das folgende ursprüngliche Verspaar (St. 11) angeknüpft, nachdem er einen ursprünglichen Vers (St. 10) ausgeworfen, weil er die Mühe gescheut, auf *man* einen Reim zu suchen und die Satzconstruction für den neuen Zusammenhang umzugiessen. Daher steht in H. zwischen 18 und 19 auch noch eine Sinnlücke; denn man erfährt nicht, über wen der *falsche rat geben* ist, was in St. einen eigenen Vers ausmacht.

Dem aufgestellten Programm im Prolog entspricht auch die Ausführung im Stücke. In St. folgt unmittelbar nach der Rede des Präcursors die Spielanweisung. *Deinde judei intrent ad locum consilii et cantent: „Colegerunt pontifices". Judeis convenientibus in simul cum Caipha et Anna primus judeus ponit questionem contra Ihesum dicens: „Ir herren wir wellen ewch klagen"* etc. In H. aber steht dafür: *Antequam consileum* (sic) *congregetur, exeat Luciper inferni et lamentando votet principes suos ad consilium dicens. Quibus convocatis stantes per circulum Liciper altior loquitur: „Ir hellischn fürstn und gselln mein"* etc. — Das *Antequam consileum congregetur* kann auch in H. nur das *consilium judeorum* meinen, welches in St. unmittelbar nach der Präcursorrede folgt, aber in H. an dieser Stelle ganz überflüssig ist und nur bezeugt, dass der Ueberarbeiter eine Vorlage hatte, welche wie St. mit dem consilium judeorum begann, von dem er für sich und die eventuellen Spieler den Orientirungspunkt nahm. Es folgt nun in H. die angekündigte Teufelsscene mit nachstehendem Inhalte. Lucifer gibt einen eingehenden Bericht über die schwebende Situation, klagt seinen höllischen Fürsten und Gesellen die Noth, in welche ihn Christus auf Erden bringt, und verlangt von ihnen Rath, wie man sich seiner erwehren könne. Bisher hat Christus der Macht des Teufels stets obgesiegt; ja die Menschen sagen sogar, er sei von Gott hergekommen, und seine Thaten geben dieser Meinung Halt und Nachdruck: er bekehrt

Märkte, Städte und Länder, macht die Lahmen gehen, die Blinden sehen, die Tauben hören und die Stummen sprechen, die Aussätzigen rein und die Todten lebendig. Ferner *hat er sich grosser ding vermessen: und ist XII jar in der Schuel gesessn und hat vast hohe ding gelert.* Noch niemals hat man ihn lachen gesehen, wohl aber oft in Thränen; dazu erduldet er Hunger und Durst. Auch wurde er von einer Jungfrau geboren, ohne dass man von einem Vater weiss. Aber nicht nur auf der Welt, sondern auch im höllischen Reiche beginnt sich seine Wirkung bereits fühlbar zu machen: die Gefangenen in der Vorhölle zeigen grosses Verlangen nach ihm, weil sie hoffen, dass er sie in ihr *recht vaterland* führen werde. Bei dieser Constellation der Verhältnisse, fährt Lucifer fort, handle es sich nun für die Teufel vor Allem, zu wissen, ob Christus wirklich Gott oder nur Mensch sei, und das werde sich zeigen, wenn er leiden und sterben könne; folgerichtig muss sein Tod der Zielpunkt ihrer Thätigkeit sein:

97 *Darumb so lauffet hin woll frey*
Zu den geschrifftweisn und judischn schar
Und schant, verkhert in ir gemuet gar,
Damit sy in verfolgn sellen
Und nach seinem lebn stellen;
Vergifft in ir hercz, sin und muet!

An seinen lieben Satan, dem bisher selten jemand entronnen ist, wendet sich Lucifer noch besonders, damit er sich *guetwillig* finde und seine *vergifft hefftig pheyll* nicht spare. Satan muss bekennen, dass er gegen Christus bisher nichts ausgerichtet hat, hofft aber jetzt von einem neuen Operationsplan besseren Erfolg: er will sich an Judas machen, der scheint ihm der rechte Mann; *dem wil ich iecz auch ein speibm, das er mir mues das redl treibm.* Schliesslich richtet noch primus diabolus tröstliche Worte an den betrübten Lucifer und verspricht ihm, sich sofort mit den Genossen an die Juden zu machen und sie zu bearbeiten, bis sie *unser liedl singen;* es ist gerade die rechte Zeit dazu, denn sie gehen eben daran *ain rat über in* (Christus) zu halten.

Man merkt deutlich, wie hier der Interpolator den Uebergang zur folgenden ursprünglichen Scene sucht. Ich gebe nun den Schluss dieser Rede des primus diabolus und das Folgende diplomatisch genau.

Dz wirt ain gueter anfang
Darumb wol auff saumt euch nit lang
Nu folgt hernach
Collegerunt pontifices

×

Auf quartum Judeum

Quintus
Ir hern dz ist alles nicht war
(dieser Vers ausgestrichen und dafür geschrieben)
Ir herrn dz alles nicht wer
ich pring erst die rechten mer etc.

Halten wir Umschau. Dass diese Teufelsscene eingeschaltet worden, kann nicht bezweifelt werden. Dafür spricht das Fehlen derselben in St. und Pf.; der schon oben erwähnte Anfang der Spielanweisung; die unreine Durchführung derselben, denn Lucifer verlangt anfänglich von den Teufeln Rath, lässt ihnen aber in der weiteren Ausführung gar keine Gelegenheit dazu, sondern begnügt sich damit, dass sie seine Berichte und Befehle entgegennehmen. Das beweist ferner die entsprechende Ankündigung der Scene im Prologe, welche sich gleichfalls als spätere Interpolation erkennen liess (vgl. S. 119); der Satz *Und ist XII jar in der schuell gesessen,* ein Gallimathias, welchen das schwache Bibelgedächtnis des Ueberarbeiters verursacht hat, während der Dichter des Tiroler Passions sich als bibelfest erweist. Endlich sind Reime wie *sellen* (= *sollen*): *stellen; thain* (= *tuon*): *klain* in den echten Partien von H., St. und Pf. nirgends nachzuweisen.

Also die Scene ist eingeschoben und die Veranlassung dazu leicht erkennbar: die Motivirung der folgenden Haupthandlungen des Passions ist um eine Stufe tiefer gefasst,

hinter den verrätherischen Thaten des Judas und der Juden die Hölle aufgepflanzt worden. Menschliche Schlechtigkeit schien dem Ueberarbeiter zur Begründung dieser unmenschlichen Thaten nicht auszureichen, dazu musste die ganze Macht der Hölle aufgeboten werden. Deswegen geht auch der gefährlichste aller Teufel, Satan, auf den grössten aller Missethäter, auf Judas, los, welchen der Ueberarbeiter mit klarem Verständnis als den „Radtreiber“ bezeichnet, weil er die erste entscheidende Handlung in Bewegung setzt. Diese Scene hat ihrem Zwecke nach zum folgenden Spiel eine ähnliche Stellung wie z. B. Goethe's Prolog im Himmel zum folgenden Faustdrama, und es kann gar keine Rede davon sein, in dieser Scene etwa nur „die Concession eines späteren Bearbeiters an das für Teufeleien eingenommene Publicum des 15. Jahrhunderts“ zu finden, wie man bei den gleichartigen Scenen des hessischen Weihnachtspiels und des Alsfelder Passions gesagt hat, und dort mit Recht, weil die komischen Elemente (im Alsf. P. wird Lucifer sogleich wegen seiner „Predigt“ von den Teufeln durchgeprügelt) stark hervortreten, von denen in H. hier noch keine Spur ist. — Auch Einzelheiten, die dem ursprünglichen Passion angehören, werden durch diese Scene motivirt oder vorbereitet: so das spätere Auftreten des Satan bei Judas, die ausführliche Darstellung vom Siege Christi über die Hölle und von der Befreiung der Altväter.

Also der Haller Passion ist ein erweiterter Tiroler Passion. Das wird sich weiterhin noch vielfach bewahrheiten. Doch bevor wir vorwärts gehen, müssen wir die beiden oben abgedruckten Partien des Haller Passions von einer anderen Seite betrachten.

Im Prologe hat der Schreiber selbst die Verse 19—25 ausgestrichen, und zwar mit der gleichen Tinte, mit der er sie geschrieben, also wohl auch gleich oder bald, nachdem er sie geschrieben. In der ursprünglichen Fassung des vorliegenden Haller Passions müssen sie nothwendig gestanden haben; denn nähme man sie weg, so bliebe Vers 26 ohne Reim und Sinn. Vergleicht man aber die linke Spalte mit der rechten, den Text von H. mit dem von St., so sieht

man, dass die weggestrichenen zu jenen Versen gehören, welche H. mit St. (und auch Pf.) gemeinsam hat. Das ergibt den Schluss, dass es dem Schreiber von H. um jene Verse, welche auch in St. stehen, nicht zu thun war, dass er diese weghaben wollte, und wenn er diesmal nicht alle gleichlautenden weggestrichen, so kennt man ja die Schleuderhaftigkeit solcher altdeutscher Schreiber. Es handelt sich zunächst nicht um die Genauigkeit seiner Ausführung, sondern um seine Tendenz, und diese wird gleich bei der ersten Stelle offenbar und durch die zweite bestätigt. Sucht man in H. den Anfang des Prologs, so sieht man sofort, dass er nicht vorhanden ist: es fehlt die in allen Prologen solcher Spiele übliche Anrede an das Publicum; in St. ist sie vorhanden, und der neunte Vers von St. stimmt wortgetreu überein mit dem ersten in H., woraus zu schliessen, dass auch die ersten acht gleich waren und der Schreiber von H. sie eben deswegen nicht copirt hat. Die folgenden Verse H. 2—17 waren nicht in St., sondern nur in H. vorhanden, deswegen schrieb er sie ab. Auch H. 19 ff. schrieb er ab, strich sie aber weg, als er bemerkte, dass sie auch in St. vorhanden waren. H. 31—38 schrieb er ab und liess sie stehen, weil sie in St. fehlten. Von Vers 39 an wurde H. wieder gleichlautend mit St., darum setzte er einfach *etc. ut sequitur alter*. Zu *alter* ist *passion* zu ergänzen.

Es ergibt sich somit als Gesammtresultat: 1. H. ist ein überarbeiteter Tiroler Passion. 2. Der Abschreiber von H. hatte einen *alter passion* zum Vergleiche vor Augen, welcher sich als gleichlautend mit St., oder einem anderen P. aus dieser Gruppe erweist. Was in H. mit diesem übereinstimmte, liess er weg, was mehr war oder bei gleichem Sinn im Ausdrucke variirte, zeichnete er auf. Zur leichteren Orientirung wiederholte er in der Copie die ersten gleichlautenden Worte einer Rede (eventuell einer ganzen Scene), vgl. z. B. H. 1 und St. 9; H. 39 und St. 23, oder machte sich ein auffälliges Merkzeichen oder that beides. Das letztere zeigt sich gleich in der zweiten der oben (S. 121) abgedruckten Partie. Nachdem er die in H. eingeschobene Teufelsscene copirt hatte, sah er, dass im Weiteren H. mit St. stimmte, notirte daher von der neuen Scene nur die Anfangsworte der Spielanweisung, machte sich

als Merkzeichen ein schiefes Kreuz und dahinter einen Strich. Handelte es sich alsdann für den Copisten darum, die Grenze zu bezeichnen, wo die Handschriften wieder abzuweichen begannen, so markirte er das in ähnlicher Weise: er schrieb *auf quartum judeum* (und darunter einen Strich, weil dessen Rede noch gleich lautete), *Quintus,* dessen Rede abgeschrieben wurde, sowie die des *sextus.* Schlagen wir die betreffende Stelle in St. nach, so finden wir, dass da ein *quintus* und *sextus judeus* gar nicht spricht: diese beiden Reden hat also wieder ein Ueberarbeiter von H. eingeschoben, wie schon der vage Inhalt beweist, und der spätere Abschreiber copirt.

Im weiteren Gang dieser Scene hat H. folgende Gestalt:

Haller Passion.		Sterzinger Passion.
Annas dicit		*Annas respondit:*
Furbar dz ist ain pese pflicht etc.	106	*Fur war das ist ain pöse phlicht, Der dise sach nit für sicht* (folgt die ganze Rede bis Vers 125).
Raby Samuell		*Rabi Samuel:*
	126	*Das ding nyemant für kan sechen* (folgt die ganze Rede bis Vers 133).
Annas ad nicodemum		*Annas dicit ad Nicodemum:*
Nicodemus nu sag an lass uns dein rath auch verstan	134	*Nycodemus, was raitest dw Uns zw dissen sachen nun?*

Die erste und zweite Rede war gleich, die dritte nur dem Inhalte, nicht dem Ausdrucke nach; darum wurde sie abgeschrieben. Und so geht es durch die ganze Handschrift. Nur aus Versehen passirte es dem Copisten ab und zu, dass er Strich und Zeichen machte, wo nichts fehlt, oder ein paar Verse durchstrich, obgleich sie abweichen, oder umgekehrt ein paar nicht durchstrich, trotzdem sie gleich waren, oder einen Passus übersah und erst später nachtrug, oder vergass, den ersten gleichlautenden Vers aufzuzeichnen.

Also der Copist hatte zwei Vorlagen: die eine war H., die andere St. oder eine Verwandte davon. Was in H. mehr stand oder anders stand als in St., das zeichnete er in der oben dargelegten Weise auf, leider aber nicht auch das, was in St. mehr stand als in H.; deswegen gewährt die vorhandene Abschrift nur in sehr beschränktem Masse eine Hilfe bei Ausscheidung der Fehler und Interpolationen in St., Pf. und X[1].

Es lässt sich nun auch mit Grund vermuthen, was diese Copie von H. veranlasste. Sie trägt, wie bereits erwähnt, die Notiz *Abschrift des passions von Hall 1514.* So hätte ein Haller nicht geschrieben. Dieser Notificator, der die Herkunft der Handschrift sicher wusste, muss anderswo gewesen sein; und die Antwort auf das Wo? legt der Fundort derselben nahe: sie fand sich im Sterzinger Archiv bei den anderen Spielen des 15. und 16. Jahrhunderts [1]).

Zur Zeit der Entstehung dieser Handschrift, am Ende des 15. Jahrhunderts, blühte das Passionsspiel in Sterzing und Hall. Die noch vorhandenen Notizen von Aufführungen lassen schliessen, dass dieselben verhältnismässig häufig gewesen sind. Wie heute Oberammergau, Brixlegg und Thiersee geradezu wetteifern, dem aus Nah und Fern herbeiströmenden Publicum immer mehr und Besseres zu bieten, so wird es damals zwischen Sterzing und Hall gewesen sein. Was war nun natürlicher, als dass auch die Liebhaber und Leiter der Sterzinger Spiele nach Hall kamen, um die dortigen Aufführungen zu sehen und davon zu lernen? Man bemerkte bei einer solchen Gelegenheit, wie sehr die Haller das ursprünglich gleiche Spiel überarbeitet und erweitert hatten (Neues zu bieten war seit jeher ein Streben der Bühnenleiter), fand an diesen neuen Partien Gefallen und notirte sich dieselben in der Eile und nahm die Abschrift mit nach Sterzing. So erklärt sich ihr späteres Vorhandensein daselbst, der ganze äussere Habitus, die mangelhafte Art, in welcher

---

[1]) Als Vigil Raber ein paar Decennien später ein Verzeichnis sämmtlicher Spiele in der Lade zu Sterzing entwarf, war H. bereits dort, wie das noch vorhandene Verzeichnis bezeugt.

Lagen und Blätter, wie man sie gerade bei der Hand hatte, an einander gereiht wurden, endlich auch der schleuderhafte Text mit den zahlreichen Verlesungen, Verschreibungen, Auslassungen und Umstellungen.

H. enthält also keinen vollständigen Passion; doch können wir uns denselben jederzeit aus den vorhandenen Fragmenten und aus St. und Pf. construiren wie ehemals der Abschreiber von H.

Nachdem wir den Bestand und die Entstehungweise der Handschriften kennen gelernt haben, ergeben sich drei weitere Fragen: 1. Welcher Art sind die Veränderungen des Haller Passions? 2. Aus welcher Quelle ist die ursprüngliche unerweiterte Gestalt desselben geflossen: aus dem Geschlechte X^1 oder direct aus dem Original? 3. War jene zweite Vorlage, welche der Copist zum Vergleiche hatte, St. oder Pf. oder eine andere aus dieser Verwandtschaft? — Die Untersuchung der ersten Frage liefert zugleich die Anhaltspunkte zur Beantwortung der zweiten und dritten.

* * *

Von den Veränderungen, welche spätere Ueberarbeiter in H. vorgenommen haben, kann ich hier nur die grösseren in Betracht ziehen, welche eine bestimmte Absicht merken lassen. — Jene gleich hinter dem Prolog zum Zwecke tieferer Motivirung eingeschobene Teufelsscene haben wir schon kennen gelernt, desgleichen auch die Vermehrung des consilium judeorum durch quintus und sextus judeus, welche die angeblichen Vergehungen Christi zu häufen und die Gefahren, die dem ganzen Judenthum von ihm drohen, noch greller darzustellen trachten; der letztere endet mit einem directen Appell an die *obrikait*, diesen Gefahren zu begegnen: Verstärkung der Handlung und Vermehrung der Spielerzahl war demnach der Zweck dieser Interpolation.

Gleich nach dem consilium judeorum wurde eine zweite grosse Scene eingeschoben, welche mit der vorausgehenden gut verknüpft ist. Noch bevor die Juden den Beschluss fassen, Jesus zu fangen und in möglichster Stille zu

beseitigen, fügte der Ueberarbeiter folgende Spielanweisung an: *Hic Judas accedit consilium eorum advertens a longe.* Judas nähert sich also dem hohen Rathe; aber spricht nicht und handelt nicht, wird auch von keinem der Juden bemerkt, weswegen wir ihn als heimlichen Zuhörer denken müssen. Nachdem der Beschluss gefasst und die Sitzung zu Ende ist, verlässt er seinen Spionsposten und begegnet auf dem Rückwege der Mutter Christi. Diese ist sorgenvoll, weil sie gehört, dass die Juden ihrem Kinde nach dem Leben stellen, und fragt vertrauensvoll den *lieben jünger*, welchen sie vom Rathhause kommen sieht, was dort beschlossen worden und wie die drohenden Gefahren abzuwenden seien. Judas verheimlicht, was er gehört, und tröstet Maria mit den Worten:

240 *Wo schon etbas dran wer,*
Das sich erhueb in solich mer,
So hastu an mir so ain getreuen man:
Ich wolt im noch ee selb helfn darvon.

Maria empfiehlt nun mit beweglichen Worten ihren Sohn seiner treuen Fürsorge. Daraus ist ersichtlich, warum der Ueberarbeiter Judas hier auftreten lässt: die Treulosigkeit desselben und die Schändlichkeit seines folgenden Verrathes sollte dem Publicum besonders lebhaft und in rührender Weise vor Augen gestellt werden. Auch wird dadurch eine Lücke in der ursprünglichen Führung der Handlung ausgefüllt (vgl. S. 31 f.). Nachdem Judas jetzt die Verhandlung des hohen Rathes unbemerkt gehört hat, kann er später eintreten und sagen: *Ich versten an euch, das disser ratt über Ihesum von Nazareth gat.*

Die nächste Spielanweisung und die dazu gehörigen Verse stimmen mit St. und knüpfen an die zweite echte Scene an: Christus sendet Petrus und Johannes aus, das Paschamahl zu bereiten. Die Pause, in der das geschieht, benützte der Ueberarbeiter zur Fortführung der eingeschobenen Scene. Maria kommt zu den zurückgebliebenen Jüngern, findet sie traurig und ahnt, dass nun die schwere Leidenszeit ihres Sohnes wirklich gekommen sei, von der ihr Simeon im Tempel prophezeit hat. Sie befragt zuerst die Apostel

darüber. Andreas antwortet im Namen der übrigen ausweichend, weil er ihren Kummer nicht vergrössern will, und weist sie an Christus selbst. Aber auffallender Weise wendet sie sich nun an Magdalena, von deren Vorhandensein wir gar nichts gehört haben, mit den Worten:

O Magdalena, traute tochter mein,
Ich frag dich auf dy troye dein:
Was ist dier zu diser stund
Von meinem kind worden kund,
Das iederman so traurig ist?

Allein Magdalena ist *noch nichtz worden inn,* sondern ahnt nur das bevorstehende Verhängnis. Erst jetzt wendet sich Maria an Jesus selbst, dem sie um den Hals fällt. Jesus zählt ihr seine nahen Leiden auf. *Deinde fiat fletus et planctus.* Er tröstet durch den Hinweis auf seine Bestimmung zur Welterlösung, welche nur auf diesem Wege möglich sei, tröstet auch durch die Verheissung, dass er am dritten Tage siegreich auferstehen und seiner Mutter zuerst erscheinen werde. Dadurch von der Unabänderlichkeit des Opfertodes überzeugt, bittet Maria, er möge doch einen *ersamen tod* wählen und sie vor ihm sterben lassen. Allein Jesus verweist auf die Propheten, welche gerade den Kreuztod vorhergesagt haben, und kann auch ihre zweite Bitte nicht gewähren; denn stürbe sie vor ihm, so müsste sie in die Vorhölle, was bei ihr, *der sundenfreien,* gegen das Gesetz wäre; zudem sei es ihre Mutterpflicht, ihn mit Klage und Mitgefühl auf seinem letzten Leidenswege zu begleiten und aller Welt ein Vorbild des Glaubens und der Treue zu geben: *wan all mein junger fluchtig werden sein, so wirt der glaub alain an dir erschein.* Schliesslich bittet er sie noch, ihre Thränen zu stillen; denn sie fallen schwerer auf ihn als *alle kunftig marter.* Maria zeigt sich auch jetzt als die ergebene Magd des Herrn und bittet kniend um seinen Segen, welcher ihr die Kraft verleihen soll, alle diese Leiden zu überwinden. Auch die Apostel *(tota familia)* fallen auf die Kniee *exspectantes benedictionem.* Jesus lobpreist seine Mutter, indem er sie segnet und dankt für alle Wohlthaten, die sie ihm auf Erden

erwiesen hat. Die Rede schliesst mit den Worten: *Damit ich von dir schaid* (H. 413). Man vermuthet demnach das Ende der Scene. Allein wider Erwarten wird sie noch fortgesetzt. Wie Jesus sich umwendet und abgehen will, sieht er Magdalena vor sich, welche mit Thränen seine Füsse benetzt. Ihr empfiehlt er seine Mutter. Nun klagt Magdalena ähnlich wie vorhin Maria über die Schmerzen des Scheidens und bittet um den Segen. Jesus tröstet sie ähnlich wie seine Mutter durch den Hinweis auf seine Auferstehung und durch das Versprechen, auch ihr zu erscheinen, und ertheilt allen Anwesenden den Segen: *hic porrigit omnibus manum incipiendo a matre. Et cum venit ad Martham,* bittet auch diese, dass er wenigstens heute noch bei ihnen bleibe und mit ihnen das Osterlamm esse. Jesus aber verweist auch Martha auf seine Bestimmung, dankt ihr für die *wirtschaft,* welche sie ihm *so fleissig bewisen,* und empfiehlt ihr gleichfalls seine Mutter.

Unterdessen sind die beiden ausgesandten Apostel zurückgekommen und melden, dass das Abendmahl bereitet ist (459 ff.), womit die eingeschobene Scene wieder in die ursprüngliche einmündet.

Man sieht: im Ganzen ist die Scene nicht ohne Geschick durchgeführt und mit der echten mehrfach verknüpft. Ein Beweis für ihre Unechtheit ist nach dem Gesagten nicht mehr nothwendig, sonst können angeführt werden: die Theilung eines Reimpaares (313); der Superlativ *gerechtist* (: *pist* 339); die Mischung lateinischer und deutscher Verse (343); und vor allem anderen, dass sich schon die Ankündigung dieser Scene im Prolog als eingeschoben erwiesen hat (vgl. S. 119 ff.).

Von der ergreifenden Wirkung, welche dieser Abschied zwischen Mutter und Sohn, der ohne biblische Grundlage und ohne alte Spieltraditionen dasteht, namentlich auf das ländliche Publicum macht, davon kann man sich noch bei den heutigen Aufführungen in Oberammergau und Brixlegg, welche diese Scene gleichfalls bieten, überzeugen.

In dem grossen Effecte dieser Abschiedsscene mag für einen späteren Interpolator die Verlockung gelegen haben zur Fortsetzung derselben; denn als eine recht abstechende

Fortsetzung wird man Christi zweiten Abschied von Magdalena und dessen dritten Abschied von Martha betrachten müssen. Schon oben bei der Inhaltsangabe werden starke Discrepanzen aufgefallen sein. Wie kommen Magdalena und Martha in die Scene, da in der Spielanweisung nur die Ankunft Christi und der Apostel angekündigt wird? Alsdann ist äusserlich und innerlich unmotivirt, warum Maria ihre Frage von den Aposteln an Magdalena statt sofort an Jesus wendet, da doch Andreas sie noch direct dazu auffordert. Ferner ist der ganze Theil dieser Scene mit Magdalena und Martha inhaltlich dem vorausgehenden des ersten Ueberarbeiters nachgebildet: wie die Mutter Maria so beklagt auch Magdalena und darauf noch einmal Martha das Scheiden Christi; in derselben Weise wie Maria bittet Magdalena um den Segen; in derselben Weise dankt Christus der Martha für die ihm *erwisene wirtschaft* wie früher seiner Mutter für die vielen erwiesenen Wohlthaten; und in derselben Weise tröstet er Magdalena mit der Prophezeiung seiner Auferstehung und Erscheinung wie vorher seine Mutter. Ausserdem ist in der vom ersten Ueberarbeiter in den Prolog eingeschobenen Ankündigung dieser Scene nur Christi Verabschiedung von seiner Mutter erwähnt, aber nicht auch die von Magdalena und Martha und der *tota familia*, also auch von den Aposteln, was um so ungeschickter ist, da Christus von denselben erst beim letzten Abendmahle Abschied nimmt. Aber damit noch nicht genug: Magdalena beginnt ihre Anrede an Christus mit den Worten:

O mein liebster maister und herr,
Wo gestu hin so verr?

Hätte der zweite Ueberarbeiter sich den Zusammenhang seiner Interpolation mit der des ersten klarer gemacht, so könnte er unmöglich Magdalena diese Frage thun lassen, da Christus gerade vorher seine Gänge und Leiden des folgenden Tages vorausgesagt hat. Endlich gebraucht dieser zweite Ueberarbeiter noch einen Reim *du wast (= du waere) : hast* 425, der weder in den echten Theilen des Passions, noch in den Partien des ersten Ueberarbeiters nachzuweisen ist.

Also zwei Schichten lagern hier über einander und auf dem ursprünglichen Texte: die des ersten Ueberarbeiters (nennen wir ihn X^2) ist gut gefügt und wirkungsvoll, denn sie wendet sich an das mächtigste aller Gefühle, an die Kindes- und Mutterliebe; die des zweiten (Y^2 [1]) ist schleuderisch und ungeschickt im Ganzen wie im Einzelnen und ohne Wirkung.

Die folgende Abendmahlscene ist H. wieder mit St. und Pf. gemeinsam; doch hat sie H. beträchtlich erweitert und die wenigen von der Bibel nahegelegten Worte, welche hospes ursprünglich zu sagen hatte, zu einer kleinen hübschen Rolle eines höflichen Gastwirthes erweitert, der mit seinen Gästen zu verkehren weiss, sie herzlich bewillkommt, jedem mit gütlichem Zuspruch in naivem Volkshumor seinen Sitz anbietet und nur den Judas etwas barsch anfährt mit den Worten: *er sicz, wo er woll;* der alsdann sich auch in der That die Befriedigung und Ehrung der Gäste angelegen sein lässt, indem er fleissig nachsieht, ob wohl *das essen* richtig zubereitet wird, und dafür sorgt, dass der Diener Alles herbeischafft, was die jüdische Gepflogenheit beim Genusse des Osterlammes erheischt. Nachdem das geschehen und das Lamm auf den Tisch gestellt worden ist, entschuldigt er mit grosser Bescheidenheit *sein armuet* und bittet, mit dem Wenigen, was er zu bieten vermag, Vorlieb zu nehmen; besässe er mehr, so würde er es ebenso gern gegeben haben. Nachdem man gespeist hat, befiehlt er seinem Diener, die Beinlein zusammenzulesen, damit sie *nit lecz,* sondern alle verbrannt werden, wie es das Gesetz verlangt.

Neben diesem hospes hat H. auch die Rolle eines geschäftigen Bedienten eingeschoben, der nicht nur thut, was seines Amtes ist, sondern noch darüber hinaus genau achtet, dass auch sein Herr nichts vergisst: so mahnt er ihn, den Gästen Sitze anzubieten und sie zu unterhalten *(trost deine gest),* während er sie bedient. Das Osterlamm setzt

[1]) Die Exponenten setze ich bei, um diese Ueberarbeiter von den gleichbezeichneten in St. und Pf. zu unterscheiden.

er mit einem *gesegn gott* auf den Tisch und fügt in kolossaler Naivetät hinzu: *das lamb ist berait nach dem alten testament, recht woll gepraten und nit verprent.*

Nachdem hospes et servus ejus den Saal verlassen haben, beginnt Jesus zu seinen Jüngern zu sprechen; und hier mündet H. wieder in St. und Pf. ein. Doch dauert die Uebereinstimmung nicht lange: auch in den Abschiedsreden Christi hat der ursprüngliche Text mancherlei Veränderungen erlitten: hier wurde gekürzt, dort umgearbeitet, an einem dritten Orte eingeschoben, und zwar hauptsächlich Verse, welche ihren Inhalt schöpften aus Johannes XV, 14—25, also gerade aus jener Partie, welche weder in St. noch Pf., somit wohl auch nicht im Tiroler Passion verwertet worden war. Wie viel aber von den Reden in St. auch in H. stand, ist nicht mehr ersichtlich, weil der Copist an dieser Stelle leider vergessen hat, den Anfangsvers, bei dem H. und St. in Uebereinstimmung gerathen, sowie den Schlussvers, nach dem sie wieder zu divergiren beginnen, abzuschreiben. Daher ist es auch nicht thunlich, über die Motive, welche den Ueberarbeiter bei seiner Thätigkeit geleitet haben, ein plausibles Urtheil abzugeben.

In der folgenden Oelbergscene besteht die wichtigste Aenderung des Haller Passions darin, dass Christus nach seiner zweiten Bitte an Gott Vater, den Leidenskelch vorübergehen zu lassen, zu den drei Jüngern kommt und, ohne sie zu wecken, zum dritten Gebete zurückkehrt, während er sie in St. und Pf. anredet. Dabei leitete den Ueberarbeiter von H. ein richtiges dramatisches Gefühl oder eine Bühnenbeobachtung, welche man noch bei den modernen Passionsaufführungen (die gewöhnlich wie St. und Pf. nach Markus eingerichtet sind) machen kann: auf der Bühne sind nämlich die Gebete Christi zu klein und der Weg hin und wieder zu kurz, um das dreimalige Einschlafen der Jünger natürlich erscheinen zu lassen; es macht vielmehr den unangenehmen Eindruck grosser Gleichgiltigkeit und Schlafsüchtigkeit. In der epischen Darstellung der Evangelien ist das ganz anders: da begleiten wir den Vorgang nicht mit dem leiblichen Auge, und die Phantasie kann sich das stille

Gebet Christi, die Pausen vor und nach demselben und den Weg beliebig verlängern.

Bei der Gefangennehmung ist zunächst in H. die Activität des Judas mehr hervorgearbeitet. Bevor er vom Rathshause abgeht, sieht er nach, ob wohl die Zahl der Begleiter gross genug ist und ob dieselben mit Spiessen, Fackeln und Stangen gehörig bewaffnet sind. Dann vermehrt H. wieder die agirenden und sprechenden Personen: so durch einen neuen Juden Namens Stolas, welcher von Judas ein Erkennungszeichen verlangt, weil Christus einen Jünger bei sich hat, der ihm ähnlich sieht (also Motivirung des Judaskusses); ferner durch andere Juden, welche einst von Christus aus dem Tempel getrieben worden sind und nun auf der Fahrt vom Oelberge zu Annas mit Hohn und Schlägen an ihm Vergeltung üben; endlich noch durch einen servus Kaiphae, der beim Auszug antreibt, und durch einen pedellus, der auf dem Rückwege vorauseilt, um Annas die fröhliche Botschaft der Gefangennehmung zu verkündigen und von ihm das *pottenprot* zu erhalten, worüber dieser, dem unterdessen *die weil ist gebesen lanckch*, grosse Freude äussert, besonders als ihm die ankommenden Juden noch erzählen, wie verschlagen und gut Judas seine Sache gemacht habe.

Genauere Untersuchung fordert die Gefangennehmung selbst. Ich muss deshalb die Texte hersetzen. Christus geht den Juden entgegen und stellt die Frage:

H.	St. und Pf.
Quem queritis?	*Was gefelt euch und wem sucht ir?* 839
751 *Wen suech ir da umb?*	*Das sült ir sagen und verkünden mir.*
Respondent:	
Ihesum Nazarenum.	
Ihesus:	*Tunc judei cadunt retrorsum in terram et ad statim surgunt. Primus judeus dicit salvatori:*
Ich pins und laugn sein nit. Was maint ir doch damit?	*Wir suchen zw disser frist Ihesum, der sich nennet Kryst.*
Tunc omnes retrorsum reciderunt, Judas cum ipsis. Et	

H.	St. und Pf.
postquam iterum surrexerunt, dicit a (lies: *ad*) *eos:*	*Salvator dicit ad judeos:*
Wen suecht ir?	*Was pegert ir zw disser stunt?*
responderunt:	*Das sült ir mir machen kunt.*
Ihesum Nazarenum suechen wir.	
Ihesus:	
Ich pin der selbig man: was hab ich euch ye laid gethan?	
Sic judey cadunt secunda vice, ut supra.	*Hic iterum cadunt et statim surgunt. Quartus judeus dicit:*
Ihesus:	*Wir suchen zw disser frist* 845
Wen suecht ir?	*Ihesum, der sich nennet Kryst.*
das solt ir sagen mir.	
Quartus judeus loco omnium:	*Salvator dicit ad judeos: „dixi vobis prius, quia ego sum:“*
Wir suechn zu diser frist, der sich nennet Ihesum crist.	*Ich hab euchs vor gesaydt, das ichs pin.*
Ihesus respondens:	*Was habt ir noch in ewrem sin?*
Ich sagt euchs vor, das ichs pin.	
was hapt ir in eurm sin?	
Tertio modo cadunt et statim surgunt.	*Tertia vice cadunt retrorsum et statim surgunt. Salvator dicit ad judeos:*
Ihesus:	*Seydt das ir nu suechet mich,*
Seit ir nu suechet mich,	*So lasset dye gen für sich.* 850
so lasset die dasing gen fur sich.	

St. hat offenbar eine Lücke, wie Vers 847 beweist; denn *vor* hat Christus nicht *gesagt,* dass er es sei, welchen die Juden suchen. Die Lücke ergibt sich auch bereits aus dem Zusammenhange: kaum hat ein Jude gesagt, was sie wollen, als Christus ohne Antwort wieder die Frage stellt. Nicht weniger auffallend und gegen die biblische Tradition

(Johannes XVIII, 4 ff.) ist es ferner, dass die Juden schon auf die blosse Frage hin zu Boden stürzen. Nur an dritter Stelle ist Frage, Antwort und Fall der Juden ganz in der Ordnung. Diese Fehler sind St. und Pf. gemeinsam, waren daher schon in X^1 vorhanden. — H. ist wieder stark überarbeitet worden, wie schon der erste Anblick beweist; man vergleiche besonders den Reim zwischen einem deutschen und lateinisirten Wort (751: 752), ferner die Verse mit nur einer oder zwei Hebungen und das Uebergreifen eines Reimpaares von einer Rede zur anderen. Aber diese Ueberarbeitung in H. zeigt keine Spur von den Fehlern in X^1, sondern setzt überall die ursprüngliche traditionsrichtige Ueberlieferung voraus. Somit haben wir bereits einen Beleg dafür, dass H. von X^1 und seinen Abkömmlingen unabhängig ist.

In der folgenden Verhörscene vor Kaiphas hat H. wieder die Zahl der anklagenden und verhöhnenden Juden und deren Reden vermehrt und lässt von den beiden falsi testes auch den zweiten sprechen, obgleich der erste ausdrücklich nicht nur für sich, sondern auch im Namen des andern das Wort führt: *ich und mein gesell, wir baid,* wie alle drei Handschriften übereinstimmend lesen.

* * *

Im zweiten Spiele hat der Ueberarbeiter gleich den Prolog des Präcursors angegriffen: die erste Hälfte, welche die Handlungen des kommenden Spiels markirt, ist spurlos verschwunden; die zweite, welche die Aufforderung enthält, die Martern und den Tod Christi, sowie die Schmerzen Mariens zu beweinen und nicht härter als die Steine zu sein, die sich spalteten, hat er mit verschiedenen ungeschickten Verkürzungen zu einer Schlussrede dieses Spiels gemacht. Folgendes dürfte ihn dazu veranlasst haben: das dritte (resp. das vierte) Spiel hat er vom Passion ganz losgelöst und zu einer selbständigen Teufelscomödie gemacht; deswegen konnte er auch die ursprüngliche Schlussrede des zweiten Spiels nicht mehr brauchen, weil in derselben auf das Folgende verwiesen wird. Er machte sich nun die Arbeit sehr bequem:

er liess sie einfach weg, begann das zweite Spiel ohne Prolog, schrieb über den zweiten Theil des ursprünglichen Prologs ein *precursor concludens* und verwendete ihn als Schlussrede.

Dafür hat der Ueberarbeiter gleich am Beginne des Spiels vor dem Verhör bei Pilatus eine Scene eingeschoben, in welcher sich die Juden am Morgen des Charfreitags versammeln und mit Annas und Kaiphas an der Spitze berathen, wie heute *die sach anzugreiffen* sei. Sie sehen auch heute ein, dass nur der Weg durch die gesetzmässige Obrigkeit sie zum Ziele führen kann, und beschliessen daher noch einmal, Christus sofort zum Richter Pilatus zu führen. Aber Raby Samuel fürchtet, der Angeklagte könnte vor Pilatus seine gravirenden Geständnisse von gestern läugnen, und gibt den Rath, ihn vorher noch einmal zu verhören. Acht Soldaten führen ihn unter Hohnreden herbei. Kaiphas stellt Fragen. Christus gibt genau dieselbe Antwort wie am Abende. Annas ruft erfreut: *Ir secht, das er nit darvon lassen will. Nur Pilato zue, das ist das pest.* Kaiphas gibt Befehl zum Aufbruch. Die Juden fassen die Stricke, mit denen Christus gefesselt ist, und nun geht es mit grossem Geschrei zum Hause des Pilatus, welcher den Lärm hört und seinen servus fragt: *Sag an, degen unverzayt* etc. Mit diesem Vers, welchen H. mit St. und Pf. gemeinsam hat, mündet die Interpolation wieder in den echten Theil ein. Matthäus XXVII, 1 und Markus XV, 1 konnten zum Ausgangspunkte dieser Interpolation dienen, denn darnach versammelte sich Morgens noch einmal der hohe Rath; allein von einem neuen Verhöre ist auch bei ihnen keine Rede: das bleibt Zuthat des Ueberarbeiters, wahrscheinlich um damit die Verschlagenheit der Juden zu zeichnen, welche die entscheidende Wichtigkeit des folgenden Verhöres bei Pilatus erkennen und sich daher ihrer Sache zu vergewissern suchen.

Dass diese Scene wirklich ein späteres Product ist, wird nach dem Gesagten keiner Begründung mehr bedürfen; sonst stünden augenfällige Beweismomente zur Verfügung: so die Reime *freiden (=fröuden) : meiden* 982; *gemain: thain (= tuon)* 1004; das Uebergreifen eines Reimpaares von einer Rede in die andere u. dgl. m.

Sehr glücklich trifft es sich, dass der Copist den ersten echten Vers, an welchen die Interpolation direct anschliesst, aufgezeichnet hat. Dadurch gibt uns H. einen neuen Beleg an die Hand, dass jener Locationsaufzug, mit welchem diese Scene in Pf., und noch erweitert in St., beginnt (vgl. S. 78 ff.), im Original nicht vorhanden war, sondern erst später, zum Theile von X^1, zum Theile von St., hineingearbeitet worden ist. Andererseits wird daraus neuerdings ersichtlich, dass H. keine Verwandtschaft hat mit dem Geschlechte von X^1.

Im weiteren Verlaufe dieses Spiels werden Ueberarbeitungen in H. seltener und von geringerem Umfange. In den Verhörscenen vor Pilatus und Herodes stimmen alle vorhandenen Spiele überein; auch in der Verzweiflungsscene des Judas, nur hat ein Ueberarbeiter in H. die Verzweiflung energischer motivirt und herausgearbeitet. Zuerst schob er einen primus servus Kaiphae ein, welcher Judas verhöhnt und einen Verräther schilt; dann verdichtete er den Inhalt des folgenden Monologs: in St. bejammert Judas in verschiedenen Variationen, dass er durch den Verkauf seines Herrn eine Sünde begangen, die ihm nicht mehr vergeben werden kann. Diese Klage liegt natürlich auch in H. zu Grunde; allein daneben vergegenwärtigt sich Judas auch, wie viel Gutes ihm sein Herr erwiesen hat, wie er ihn *als seinen gesellen* gehalten, ihn durch so lange Zeit mit freundlichen Worten und heilsamen Lehren ermahnt hat, um ihn zum Heile zu führen, während er, der Jünger, ihn dafür durch einen heuchlerischen Kuss verrathen hat. Diese wirksame Gegenüberstellung von verrätherischer Treulosigkeit und hingebender Liebe steigert sein Schuldbewusstsein erst zur Unerträglichkeit.

Im weiteren Verlaufe des Spiels herrscht wieder Uebereinstimmung bis zur Stelle, wo uxor Pilati in die Handlung eingreift. In St. und Pf. erzählt die Gemahlin des Richters nur, dass sie einen Traum gehabt habe; in H. aber wird derselbe dargestellt, indem der Teufel kommt und ihr ins Ohr flüstert: sie soll verhüten, dass Pilatus den unschuldigen Christus *aus forcht und has* verurtheile, denn er würde dadurch grosses Unheil auf sich laden. Dass der Ueberarbeiter einen

diabolus zu dieser Rolle, die Verurtheilung Christi zu hintertreiben, verwendet, bleibt wunderlich [1]) und im Widerspruche mit der sonstigen Thätigkeit und Absicht der Teufel, welche gerade der Ueberarbeiter in der ersten Scene des ersten Spiels ausführlich entwickelt hat. Diese Interpolation wird daher wohl eher Y^2 als X^2 zuzuschreiben sein, dessen Ungeschick wir schon früher kennen gelernt haben.

Von demselben wird auch die nächste Zuthat, die sententia Pilati, wie sie sich nennt, herrühren. In St. gibt Pilatus endlich dem Drängen der Juden nach und sagt kurzweg, dass Jesus und die Schächer heute öffentlich gekreuzigt werden sollen. In H. aber ist dieses Urtheil weiter ausgeführt worden, und zwar ganz im Sinne der jüdischen Ankläger: Pilatus verurtheilt Christus, weil er sich „Judenkönig" genannt *(wer allem römischn volk gros schandt!)* und sich als Sohn Gottes ausgegeben hat: *des hat er verlorn des kaisers huld, sein lebm verbircht und den tod verschuld und soll am kreucz aufghept werden.* Dieser Interpolator hat nicht beachtet, dass Pilatus vorher gerade dieselben Anklagen für unbegründet befunden und als nichtig erklärt hat. — Naiv ist eine Zeichnung, welche der Copist von H. oder ein späterer nach dieser sententia am Fusse der Seite angebracht hat: es sind zwei Hände, welche einen Stab brechen, und ein Hammer, welcher auf einer Glocke Stunden schlägt, womit also die Verurtheilung zum Tode auch in den bekannten, deutlichen Symbolen dargestellt wird.

Die folgende Veronicascene ist in H. klarer und folgerichtiger herausgearbeitet als in St. (vgl. S. 85 ff.), zeigt aber keine Textverwandtschaft, weswegen anzunehmen, dass die Scene nicht ursprünglich ist, sondern dass die verschiedenen Ueberarbeiter in H. und St. unabhängig von einander das legendarische Motiv aufgegriffen und behandelt haben.

---

[1]) Das Motiv begegnet übrigens schon in alten Passionen, so im „Leben Jesu" aus dem 14. Jahrhundert; vgl. Mone, Schauspiele I, S. 114. Dort hat der Teufel noch keine Worte, sondern es heisst nur: *Hic diabolus susurrat uxori Pilati dormienti; tunc uxor expergefacta a sompno dicat ad puellam* etc.

Christi Rufe am Kreuze sind in H. um einen vermehrt: gleich nach der Erhöhung ruft er zu den Vorübergehenden herab, sie sollten erkennen und beherzigen, dass kein Schmerz gesehen worden, der dem seinen gleich sei. Dadurch werden die folgenden Hohnreden des Kaiphas, Annas und der anderen Juden über die Ohnmacht Christi, welche in St. und H. gemeinsam sind, noch mehr motivirt und unmittelbar veranlasst.

In ähnlicher Weise haben in H. auch die Marienklagen Zusätze erfahren. Ein Ueberarbeiter (wohl X[2]) wollte zeigen, dass nun die Prophezeiung Simeons im Tempel sich erfüllt hat, und stellte das figürlich dar:[1]) Simeon erscheint, hält der Mutter Maria ein blosses Schwert an die Brust und erinnert sie an seine Weissagung: *Also ist iez kumen die zeit: das schbert dir an dem herczn leit* etc. Maria antwortet mit der Strophe: *Das schbert, das mir verhaissen bar* (bei Schönbach, Strophe VI).

Im weiteren Verlaufe des Spiels herrscht wieder Uebereinstimmung bis nach der Begräbnisscene, wo H. erweitert hat, und zwar um den Abgang Marias vom Calvarienberg zu motiviren. St. bemerkt nach der Begräbnis in der Spielanweisung einfach: *sic vadunt.* In H. dagegen bittet Johannes die Mutter, welche sich in Klagen erschöpft hat, von der Schädelstätte weg und mit ihm nach Hause zu gehen, denn es sei Abend und spät; je länger sie hier bleiben, um so weniger könne er ihr den Jammer und das Herzeleid stillen; ausserdem sei auch der Lärm und die Heimtücke der Juden zu fürchten: diese könnten am Ende, wenn der begrabene Christus auferstehen wird, sagen, die beim Grabe Zurückgebliebenen hätten ihn gestohlen.[2]) Eine der Frauen, die mit nach Golgatha gegangen, hilft trösten und unterstützt die Bitten des Apostels. Maria *will gern gehorsam sein* und tritt mit Johannes und den Frauen den Rückweg an, während-

---

[1]) So viel ich sehe, begegnet dieses Motiv zuerst in der Bordesholmer Marienklage.

[2]) Doch sind die Verse, welche diesen letzten unpassenden Satz enthalten, weggestrichen worden, wie es scheint, mit anderer Tinte.

dem sie ihre letzte Klage (*Awe, wo sol ich mich hin kern*) anstimmt, welche wie der ganze Schluss des Spiels in H. und St. gleichlautet.

Fassen wir zusammen. Die bisher gemachten Beobachtungen lehren sehr vernehmlich, dass auch die Urheber dieser späteren Ueberarbeitungen nicht so zufällig und gedankenlos gewirthschaftet haben, wie man gewöhnlich in derartigen Fällen ohne weitere Prüfung anzunehmen sich gewöhnt hat. Auch sie wurden von bestimmten Gesichtspunkten geleitet.[1]) Sie vertiefen und vervollständigen die Motivirung der verschiedenen Actionen, lassen die übernatürliche Welt stärker hereinragen, zeichnen Tugenden und Laster greller, steigern Gemüthsaffecte, verdichten und erweitern die Handlung, suchen alle in der Ueberlieferung gebotenen Motive zu verwerthen, entfalten grössere Personenmassen, vermehren Sang und Klang,[2]) überhaupt die äussere Pracht des Spiels, um die wachsende Schaulust des Volkes zu befriedigen. Die zunehmende Einwirkung des Volksgeschmackes mit seinen guten und schlimmen Eigenschaften offenbart sich besonders in dem Antritt von Rührscenen, wie Christi Abschied von seiner Mutter, und in der Vermehrung der Marienklagen; andererseits auch in der Einschaltung von humoristischen Elementen, deren Träger die Juden und Teufel, aber auch ernste Personen wie die Apostel sind. Die stylgerechte Trennung zwischen dem Ernsten und Komischen, wie sie im ursprünglichen Tiroler Passion vorhanden war, ist in rascher Abnahme begriffen: für uns sehr störend, aber dem Geschmacke jenes Publicums entsprechend, welches die ernsten und heiteren Verhältnisse des Lebens noch nicht von einander schied, sondern der Wirklichkeit gemäss als Einheit fühlte und wie ein Kind gern unter Thränen lachte. Dabei

---

[1]) Ob und welche Anleihen die Interpolatoren bei anderen älteren Spielen gemacht haben, das ist hier keine entscheidende Frage; denn auch wenn sie entlehnten, mussten sie einen Grund haben, warum sie gerade jenes auswählten und anderes liessen, und warum sie es in diesen Zusammenhang brachten.

[2]) In den Pausen des Scenenwechsels sind neben der singenden Synagoge noch singende Engel eingeschoben worden.

wird schon der Ort der Aufführung von Bedeutung gewesen sein. In Sterzing war die Pfarrkirche Schauplatz des Passions, und die geweihte Stätte, die heilige Umgebung hielten die fromme Scheu und Ehrfurcht aufrecht und das Bewusstsein lebendig, dass man eine gottesdienstliche Handlung verrichte, wie gleich am Beginne des Spiels betont wurde: *In nomine ejus, cujus scenam designare intendimus.* In Hall aber wurde der Passion mit pecuniärer Unterstützung des Magistrats auf dem Stadtplatze oder im Stadtgarten, also dem täglichen Leben näher, inscenirt; es ist daher begreiflich, dass er den Weg vom Gottesdienste zum Weltleben viel rascher zurücklegte. Man fühlte sich zwangloser und griff sicherer und kecker ins volle, alltägliche Menschenleben hinein. Die Rollen wurden runder, individueller, lebensvoller; die Verwerthung und Anspielung auf Sitten und Bräuche des Volkes (z. B. das *potenprot* des Dieners, das *gesegn got* beim Abendessen) mehrten sich; die Detailmalerei gewann Platz: im ursprünglichen und auch noch im Sterzinger Passion findet sich z. B. beim Abendmal das Wasser, Waschbecken, Handtuch u. dgl. schon fertig vor, wie man es braucht; in H. aber wird das alles vor unseren Augen vom geschäftigen Diener herbeigebracht; in derselben Scene hat früher Christus mit den Aposteln gleich nach dem Eintritt in den Saal schweigend sich zu Tische gesetzt, in H. aber ist diese stumme Handlung mit Gespräch belebt, indem der Wirth jedem Einzelnen mit freundlichen Worten den Platz anweist, mitunter in humoristischem Tone (so sagt er zu Thomas gütlich: *Thomas, dein pain auch raschtn lass*). Man setzte Erzählungen in Handlung um (vgl. *uxor Pilati*) und machte sich die Bühnenerfahrungen zu Nutzen (vgl. S. 132).

In Sprache, Styl und Metrik ist durchweg volksthümliche Vergröberung zu constatiren: dialektisch verunstaltete und ganz ungenaue Reime, steigende Verwahrlosung des Rhythmus, derbere Ausdrücke, besonders in den Reden der Teufel, Juden und Kriegsknechte, welche mitunter zu den gröbsten Trivialitäten herabsinken und von der im Ganzen einfachen, gemessenen Darstellungsweise der ursprünglichen Partien lebhaft abstechen. Ein kleines, zufällig herausge-

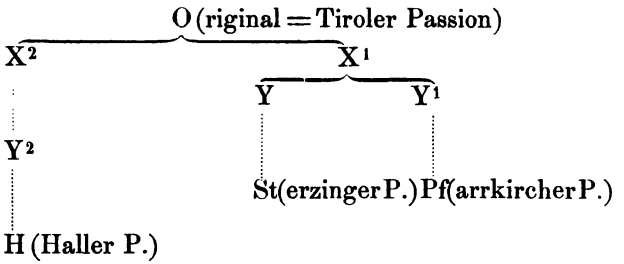
griffenes Beispiel genügt, um das anschaulich zu machen. *Annas dicit ad Joseph,* welcher im consilium judeorum Christus vertheidigt hat:

St. und Pf. Passion:	Haller Passion:
Fleuch von uns hin!	*Heb dich bald von uns aus!*
Dein hertz und auch dein sin	*Umb dein rat geb ich nit ain laus.*
Uns nie was recht gemainet,	*Ich merckh an deiner worten schain:*
Das hastu an deiner red wol bescheinet.	*Du und Nicodemus hangen an ainem pain,*
	Ihesus ist euch in sin gepachen.
	Hert nu gleich auff mit den sachen.

Man merkt die Lust des Verfassers an humoristischer Derbheit und seine Freude an sprichwörtlicher Redeform, einem besonderen Liebling der volksthümlichen Sprache: es wimmelt förmlich von Sprichwörtern in diesen späteren Ueberarbeitungen.

* * *

Die zweite der oben aufgeworfenen Fragen nach der Verwandtschaft von H. ist nun gleichfalls schon beantwortet: wir haben verschiedene Fälle gefunden, wo St. und Pf. einen gemeinsamen Fehler aufweisen, der somit aus X^1 stammt; H. überliefert richtig, ist daher nicht mit X^1 verwandt. Andere Belege können beigefügt werden. S. 74 f. hat sich gezeigt, dass St. und Pf. fälschlich eine Rede dem Rathsherrn Zedonius statt Annas zuschreiben; in H. steht der Fehler nicht, hier spricht sie ganz richtig Annas; desgleichen ist auch die Lücke, welche wir S. 76 in St. und Pf. constatirt haben, in H. nicht vorhanden; überhaupt findet sich in H. kein einziger Fehler, welcher mit St., Pf. oder X^1 gemeinsam wäre. Es ergibt sich daher folgende Geschlechtstafel:



Was nun die dritte Frage über die Vorlage betrifft, nach welcher der Copist die Veränderungen und Erweiterungen des Haller Passions notirt hat, so ist es nach S. 119 ff. zweifellos, dass sie aus der Gruppe von X^1 stammt; ob sie aber dieses selbst, oder ob sie St. oder Pf. oder eines der beiden Mittelglieder war, das wird sich nicht ausmachen lassen, weil eben der Copist nicht notirt hat, was in seiner Vorlage mehr als im Haller Passion gestanden, und weil er ebenso wenig die kleineren Varianten zwischen H. und seiner Vorlage berücksichtigt hat, aus denen man Anhaltspunkte zur Entscheidung dieser Frage gewinnen könnte. Nur aus anderweitigen Combinationen ergeben sich ein paar beiläufige Schlüsse. St., an das man zuerst denkt, wird nicht als Vorlage gedient haben, denn der Copist gebrauchte, wie wir gleich hören werden, dieselbe auch noch beim letzten Spiele, welches in St. gar nicht vorhanden ist. Aber auch Pf. wird es nicht gewesen sein, weil sich in demselben ebenso wenig wie in St. Spuren von Merkzeichen finden, welche der Copist sehr wahrscheinlich gleichförmig in seine Vorlage wie in seine Copie eingetragen hat, um sich stets rasch und leicht orientiren zu können; denn in der erhaltenen Copie allein hätten sie ja keinen Sinn. Also bediente er sich eines der unbekannten Familienglieder.

* * *

Vom dritten Spiele fehlt in H. jede Spur, ein neuer Beleg für den S. 89 geführten Beweis, dass es erst von einem Interpolator in Pf. gebracht worden ist. Dagegen ist das vierte vorhanden und kann an Pf. controlirt werden.

Wie wir schon gehört, besteht es aus zwei verschiedenartigen Theilen: aus Osterspiel und Teufelscomödie.

Im ersten Theile muss H. nur wenige grössere Interpolationen und Umarbeitungen besessen haben, denn bis Pf. 636 hat der Copist keine Zeile notirt. Nach diesem Verse steht in Pf. die Spielanweisung: *Hic potes introducere medicum cum servo suo, si placet. Deinde tres Marie simul canunt eruentes sepulchrum* (wohl verlesen oder verschrieben aus *euntes ad sepulchrum?)*. Hier handelt es sich also um jene bekannte Kaufmannsscene, welche man in den meisten Osterspielen an dieser Stelle eingelegt findet. In Pf. aber war sie nicht vorhanden; in der Vorlage des Copisten, welche nach dem Obigen von Pf. verschieden war, gleichfalls nicht, dafür steht nur der Verweis, man könne die Scene aufführen, *si placet*. Die Anweisung ist sehr beachtenswerth: zunächst lässt dieses *placet* erkennen, wie man gar wohl wusste, dass die betreffende nur eine Nebenscene ohne inneren Zusammenhang mit dem Passion und daher durchaus nicht nothwendig sei; ferner haben wir hier einen directen Beleg dafür, dass ganze Scenen durch blos mündliche Ueberlieferung verbreitet wurden[1]) und man gelegentlich schriftliche und mündliche Tradition beliebig verband, wodurch manche Erscheinung in der Geschichte des altdeutschen Schauspiels erklärt wird.[2]) H. überliefert die Scene in starker Ueberarbeitung, wie die getrennten Reimpaare, die Mischung lateinischer und deutscher Verse, der Styl und verschiedene Reime ausser Zweifel stellen.

Die nächste Aufzeichnung des Copisten ist eine Rede des sextus miles an die aufgeregten Soldaten beim leeren Grabe, welche von der entsprechenden Rede in Pf. in Ton und Wortlaut abweicht: in H. gebietet er als Führer mit militärischer Strenge, in Pf. ermahnt er seine *lieben gesellen* gütlich zur Ruhe und Friedfertigkeit. — Darauf folgt in H. eine ganze Seite (1444—1461), welche mit Pf. 1005—1020 gleich lautet und erst später vom Notificator (Raber) mit

[1]) Das ist eine nothwendige Voraussetzung des *hic potes introducere*, ohne dass die Scene aufgezeichnet wird.

[2]) Vgl. Schönbach in den Gött. gel. Anz. 1882, S. 881.

seinem Rothstift weggestrichen worden ist: der Copist hatte offenbar wieder übersehen, dass diese Partie in seiner Vorlage vorhanden war; deswegen gibt sie uns ein directes Zeugnis, dass er auch in diesem letzten Spiele nach derselben Methode vorging wie in den beiden ersten.

Den Schluss dieses Theiles bildet in der Copie eine Rede des Annas, in welcher er die Grabwächter mit Geld zum Schweigen zu bewegen sucht und klagt, dass er und seine Genossen jetzt in einer doppelten Gefahr schweben, weil nicht nur Jesus aus dem Grabe, sondern auch Joseph von Arimathia aus dem Thurm verschwunden ist; wenn es das „Volk" erfährt, so sind sie mit Hab' und Gut und Ehre verloren. In Pf. ist nichts Analoges vorhanden; doch haben wir schon S. 97 erfahren, dass Pf. hier wahrscheinlich eine Lücke hat, weil die soeben vom Grabe zurückgekommenen Wächter auf einmal wissen, dass Joseph aus dem Thurm befreit worden ist. Wenn man sich aber die Rede aus H. auch in Pf. hinzudenkt, so ist Alles in Ordnung, weil es der alte Annas in seinem jähen Schrecken selbst aussagt.

Den zweiten Theil hat der Copist ohne Unterbrechung vom Anfange bis zum Schlusse abgeschrieben, weil die grossen, mittleren und kleinen Varianten besonders häufig waren. Die ersteren wollen wir wieder in Betracht ziehen.

H. hat den Zusammenhang dieser Teufelscomödie mit dem vorausgehenden Passion gelöst und sie selbständig gestellt. Hier tritt Lucifer auf und klagt, dass er soeben wegen der *verfluechten hochfard* mit vielen Genossen aus dem Himmel verstossen worden ist. Das soll an Gott gerochen werden, indem er dessen Geschöpfe verführt und mit ihnen die Hölle füllt. Dazu braucht er die Gehilfen. Er ruft sie zu einem *landtag* zusammen und will wissen, was jeder von ihnen in der Verführungskunst vermag. Sie zählen nun, wie in Pf., einzeln auf, was sie können und schon erprobt haben.

Es steht ausser Zweifel, dass hier wieder H. geändert hat. Das beweist schon der Widerspruch in der allgemeinen Anlage: bei der Verstossung der Engel gab es noch keine Menschen; die Fassung in H. setzt aber die vollbewohnte

Welt voraus, an welcher die Teufel sogar schon ihre Künste versucht haben!! Das beweisen dann noch mehr die Widersprüche innerhalb des Spiels selbst. Davon nur ein Beispiel. H. 1677 rühmt der Teufel Astaroth von sich:

Ich pin ain furst, gehaissn Astaroth.
ich hab zu wegn pracht, das Judas Scarioth,
Der pey dir pleibt in der helle rost
an alle hilff und kunftign trost,
Verriet sein herren Ihesum, den man,
der uns alln gross schaden hat getan.

Diese Verse hat H. mit Pf. gemeinsam, sie sind also ursprünglich. In Pf. sind sie in der Ordnung und stimmen zum Inhalte des ganzen Spiels; in H. dagegen stehen sie in grellem Widerspruche mit dem Vorausgehenden, was keiner weiteren Erörterung mehr bedarf. Die angeführte Stelle dient zugleich als Beleg, dass diese Scene niemals als Vorspiel zum ganzen Passion gebraucht worden sein kann, wie man angenommen hat, zumal H. ohnedies das erste Spiel mit einer interpolirten Teufelsscene beginnt.

Was den Ueberarbeiter bewogen hat, diesen Theil des Passions aus seinem gutconstruirten, festen Gefüge loszulösen und selbständig zu machen, ist schwer zu finden, wenn es nicht die Absicht gewesen, denselben auch ausser dem Passion als selbständiges Satirspiel zur Aufführung zu bringen; denn die gescheidten und dummen Teufel wurden bekanntlich die ersten Träger des volksthümlichen Lustspiels, bis sie in den Narren übergingen. Das Anschwellen und Abtrennen dieser Teufelsscene ist in den in Tirol gefundenen Spielen recht deutlich wahrnehmbar. In der Innsbrucker Auferstehung, welche auf die Formation des Tiroler Passions bedeutenden Einfluss gehabt hat, ist die Teufelsscene, wie im Wiener Passionsspiel des 13. Jahrhunderts, noch Zwischenspiel. Als dann in den Passionen die Scene weiter ausgeführt wurde, hätte sie als Zwischenspiel den Zusammenhang zu lange unterbrochen und wurde an das Ende gestellt: wurde also Nachspiel, welches mit dem Vorausgehenden noch gut verbunden blieb. So erscheint sie im Tiroler

Passion, welchen Pf. hier im Wesentlichen repräsentirt. Endlich ging man daran, sie noch mehr zu erweitern und daraus, so gut es gehen wollte, eine selbständige Comödie zu machen. Auf diesem Wege erblicken wir H.[1])

Die weiteren Aenderungen und Interpolationen in H. fallen unter zwei Gesichtspunkte. Unter den ersten gehören jene, welche komische Wirkung bezwecken. So hat der Ueberarbeiter dem höllischen Gebieter Lucifer Liebes- und Dankesworte in den Mund gelegt, welche er an die einzelnen Teufel richtet, nachdem sie ihm ihr Verführungsprogramm entwickelt haben; die Teufel Welial und Welphegor werden noch besonders dadurch ausgezeichnet, dass sie sich neben ihm auf die Bank setzen dürfen; dem Fürsten Belcznpockh verspricht er zu Lohn *ain schonen rockh, der ist geziert hupsch mit roten flamen, ausgenät aller samen;* dem Teufel Astaroth verspricht er *ain zentn Sbebl also guet, damit dus prauchest zu der gluet;* dem Spränczl eine Kellnerstelle im Höllenreich; und so anderen Teufeln noch Mehreres dieser Art, was zwischen Komik und Grauen schwebt. Bevor Lucifer sie aussendet gegen Orient und Occident, lässt er sich von ihnen ein Stücklein singen und einen Reigen treten. Satanas stimmt Spottverse auf Lucifer an. Lucifer ist über den Gesang hoch erfreut, denn es hat wie in *ainem alten padkubl so woll erklungen,* und befiehlt ihnen, mit demselben fortzufahren. Nachdem sie noch die zwei Verse

Luciper, du pist geschaffen das re
recht wie ain ander affe das re ra

gesungen haben, ist er zufrieden und entlässt sie Alle zu ihren Aufgaben. Bei diesen Stellen spürt man deutlich, wie der Ueberarbeiter auf den Beifall des für Teufeleien eingenommenen Publicums des 15. Jahrhunderts speculirte. Die Teufelsscene im ersten Spiel hatte ganz anderen Zweck und Ton (S. 122), was darauf hinweist, dass die Aenderungen dieses letzten Theiles vom zweiten Ueberarbeiter (Y^2) stammen.

---

[1]) Das Redentiner Spiel hat noch kein eigenes Teufelsspiel, wie Mone, Schauspiele des Mittelalters II, S. 16, ohne Grund angenommen hat.

Unter den zweiten Gesichtspunkt gehören solche Aenderungen und Interpolationen, welche die Satire auf die verschiedenen Stände vervollständigen. Es werden zu dem Zwecke neue Teufel und neue Sünder eingeschoben, sowie die Verführungskünste der alten Teufel, die Laster und Thorheiten der alten Sünder vermehrt. Weil der Ueberarbeiter keine neuen Teufelsnamen (wie Satanas, Welphegor, Titinil etc.) mehr wusste, half er sich mit Personificationen. So führt er als elften den *hellefürsten Spränczl* vor, der seine Wohnung im Weinland[1]) aufgeschlagen hat und dort die Wirthe im Weinfälschen unterrichtet, so dass mancher Gast lieber Wasser tränke als Wein, wenn er wüsste, *was darin thet ligen.* Ferner steckt er sich hinter jene, welche am Sonntage auskochen und so Veranlassung geben, dass die Leute den Gottesdienst versäumen oder sich zu früh von demselben wegstehlen, um möglichst bald ihre Bäuche zu füllen.

Der zwölfte heisst *Lesterer,* denn er hetzt den Kaiser gegen den Pabst, den Mönch gegen den Probst, die Nonne gegen die Aebtissin, stiftet auch unter den Fürsten Unfried und Krieg, verleitet den *Edelman* zu Raub und Plünderung auf der Strasse, lehrt die Bürger trinken, dass *sy nach den wenden hin ton sinckhen;* lehrt die Frauen, wie sie ihre Männer täuschen, die Handwerker, wie sie hoch und theuer schwören, lügen und bei ihrer Arbeit in jeder möglichen Weise die Kunden betrügen können.

Der dreizehnte nennt sich *Sturpaus.* Er säet auch Zwietracht unter die Geistlichen und verführt zu ähnlichen Lastern wie sein Vorgänger, lehrt aber im Besonderen noch jene, welche mit Gold und Silber hantiren, Geld fälschen, die Wirthe fünf Mass für sieben rechnen, die Herren ihren Dienstboten den Lohn abbrechen, die Spitzbuben in Diebswinkel laufen, die Advocaten falsche Urkunden ausstellen und den Nachtwächter schlafen statt wachen.

Der vierzehnte, *Nichtumsunst,* gibt sich nur mit den alten Weibern, mit den Hexen, ab. Er lässt sich von ihnen

---

[1]) Dieselbe Hand schrieb darüber *etschland,* ohne *weinland* auszustreichen.

in ain glas zbingen, und wenn sie ihn nun da beschwören, so sagt er *in vor ain tandt,* welcher gern gehört wird und manchem zu grossem Schaden gereicht. Wenn sie so ihren Hokuspokus gelingen sehen, lassen sie den Glauben an Gott, an seine Mutter und alle Heiligen fahren, thun schwarze Wetter machen, so dass *ain wolken die ander anczundt* und es donnert und blitzt, dass die Leute vor Aengsten schwitzen. Der Teufel *Nichtumsunst* schürt unterdessen immer ärger zu, bis das Wetter auch einige Menschen erschlägt, welche in Sünden dahingelebt haben und daher zur Hölle fahren müssen. Die Hexen aber setzen den angefangenen bösen Lebenslauf fort, wandern durch die Lüfte, fallen von einer Bosheit in die andere, bis sie schliesslich *gerichtet werden mit feur und prant auf der erden.*

Der fünfzehnte, *Untrew,* hat es auf jene abgesehen, welche *ier kaufmanschacz haben under der kirchthür:* es sind die *kerczelmacherinnen,* welche ihre Producte so verderben und verkleinern, dass *nix daran ist dan der zachen* und so dem Herrgott *das liecht aprechen*; ferner auf jene, welche *an dem suntag vor und auf dem freithoff siczen, prenten wein* (Branntwein) *und lettzeltn vaill habm,* von denen die *jungen knaben* unter Fluchen, Streiten und allerlei Büberei trinken und essen, statt in Messe und Predigt zu gehen; endlich auf diejenigen, welche in der Kirche klaffen und leutausrichten.

Der sechzehnte Teufel, *Urnell,* stellt sich dem Lucifer als Bote zur Verfügung und zählt die Länder auf, die er kennt und in denen er bereits Schäden angerichtet hat; besonders in Wälschland hat er viele Händel verursacht.

Die von zehn auf sechzehn vermehrte Teufelszahl lässt erwarten, dass auch die Zahl der verführten und herbeigeschleppten Seelen in derselben Höhe vermehrt worden sei. Allein das ist nicht der Fall: der Ueberarbeiter fügte nur drei, einen Weber, Murator und einen Metzger, zu den zehn früheren hinzu, so dass drei Teufel entweder leer oder gar nicht mehr zurückgekommen sind. An dieser schleuderhaften Ausführung der Zusätze erkennt man wieder den Ueberarbeiter.

Die kleineren Varianten lasse ich bei Seite und bemerke nur, dass auch sie durchweg das schon früher gewonnene Resultat von der Unabhängigkeit der Familie X^2, aus welcher H., und der Familie X^1, aus welcher St. und Pf. geflossen sind, bestätigen.

Das war also die Gestalt und der Inhalt der merkwürdigen Copie, aus der wir mit Zuhilfenahme eines Gliedes von X^1 stets den vollständigen Haller Passion letzter Hand construiren können. Er hat von allen erhaltenen Passionen am meisten Ueberarbeitungen und Interpolationen (im Ganzen bei 2200 Versen) erfahren; der Sterzinger Passion dagegen am wenigsten: der muss daher, so weit er reicht, bei einer Ausgabe den Grundstock bilden, an den die grossen und kleinen Varianten der anderen anzuschliessen sind.

Wenn wir von dem in allen drei Handschriften überlieferten Gesammttexte Alles abziehen, was sich in den vorausgegangenen Untersuchungen als spätere Zuthat erwiesen hat, und nur das nehmen, was H., St. und Pf. gemeinsam ist, so erhalten wir den Text des Originals oder den Tiroler Passion, dessen Inhalt wir schon S. 25 ff. von Spiel zu Spiel kennen gelernt haben. Sehen wir nun, was sich von seiner Entstehungsgeschichte sonst noch ermitteln lässt.

VII. Der Tiroler Passion.

Entstehungsort. Die Lautgebung in Context und Reimen weist auf das Gebiet des bairischen Dialektes; man vergleiche die Reime *ei* : *î* : *prayt* (*latus*) : *hochzeyt* 320; *gemein* : *sein* (*esse*) 314 : *herein* 1183; *tzaichen* : *raichen* (= *rîchen*) 162; *gesaidt* (= *gesaget*) : *neyd* (= *nît*) 682; *geist* (= *spiritus*) : *paradeis* 2250; *gewonhait* : *zeyt* 1750; *warhait* : *zeit* 1071; ferner die Reime *û* : *ou* : *auf* : *entlauf* 1868 : *rauff* (= *roufe*) 2134; *kaum* (= *kûme*) : *paum* 1834. Und so erscheinen auch im Contexte durchweg die mhd. *î* = *ei*, *û* und *ou* = *au*, *iu* = *eu* (beweisende Reime fehlen), meist auch *ei* = *ai* neben zahlreichen anderen bairischen Dialektismen.

Die nächsten Anhaltspunkte werden wir aus dem Inhalte, aus etwaigen örtlichen Anspielungen suchen müssen. In der Innsbrucker Auferstehung wird unter den verdammten

Seelen ein *byerschencker* vorgeführt, und Mone schloss daraus (S. 177) mit Recht, dass die Verse in einem Bierlande entstanden sind. In unserem Passion erscheint dafür ein *weinschenckh*, welcher dem Lucifer klagt, wie er falsches Mass gegeben, den besoffenen Bauern Wasser zugegossen und auch *pössen wein* ausgeschenkt habe. Die Verse sind ursprünglich, stehen auch in H., und der Tiroler Passion ist daher in einem Weinlande entstanden. Mit dieser Stelle stimmen auch andere überein. So hat quartus miles im Spiele unter dem Kreuze den Rock Christi gewonnen, worauf primus miles zu ihm sagt (2176):

Des süll wir alle fro sein,
Dw gibst in für uns all um wein.

Für die Grabwache (im IV. Spiele 165 ff.) verlangen die Kriegsknechte von den Juden hundert *march* und dazu *mit wein auch gueter flaschen vier.* Wo immer von Getränken die Rede ist, denkt der Dichter des Spiels nur an Wein. — Dadurch wird das Gebiet des bairischen Dialektes bedeutend verengt, werden alle Provinzen ausgeschlossen, welche, wie z. B. Baiern, Bierlande sind.

Dass alle Handschriften, welche den T. P. überliefern, in Tirol gefunden und auch in Tirol geschrieben worden sind, dass ferner alle Aufführungen desselben, soweit urkundliche Belege sprechen, nur in Tirol erfolgten, weist darauf, dass er auch hier entstanden ist.

Suchen wir weiter. Der Teufel *Urnell* muss, wenn er nach Oesterreich will, *hinab varn*, wodurch Oesterreich ausgeschlossen wird; am meisten hat er zu schaffen im Wälschland, das ihm somit nahe lag. — Der diabolus Spränczl hat seine Wohnung im *weinland,* wofür geradezu auch *etschland* geschrieben wurde; nur ein Tiroler kann ohne Weiteres an das traubengesegnete Etschland denken, wenn vom Weinlande die Rede ist. Doch gehören die beiden Teufel Urnell und Spränczl nur H. an und beweisen deshalb nur für diese Interpolationen die tirolische Heimat. Wir haben aber noch eine andere Stelle, welche sicher ursprünglich ist: 2168 ff. würfeln die Soldaten unter dem Kreuze um den Rock Christi.

Das ist an sich nicht auffallend, das hat der Tiroler Passion mit anderen Passionsspielen aus der gemeinsamen Quelle, der Bibel. Erst bei genauerem Zusehen fällt zweierlei auf: zunächst, dass der Dichter die getroffenen Würfelaugen im alten italienischen Dialekt[1]) mit abgeworfenen Endungen aufzählt; und zweitens noch vielmehr die charakteristische Art, wie das Würfelspiel hier gehandhabt wird: es ist eine Mischung von gewöhnlichem Würfelspiel und dem specifisch italienischen Moraspiel. Damit die Entscheidung rasch gefällt wird, sagt secundus miles: *so spil wir aug auff den man.* Tertius miles wirft und zählt:

So wil ich vachen an.
La sechen, was ich gewin daran:
Seß, tzingk, quater hie stat.
An wem die tzal auß gat,
Dem sol der rock gevallen
Vor den anderen allen.

An dem quartus miles *gat die tzal auß,* weshalb er fröhlich ausruft:

Hoho! mir ist wol gelungen:
Ich han den rockt gewunnen.

In Deutschtirol war das Würfelspiel niemals beliebt und ist auch heute völlig unbekannt. Anders bei den Italienern Südtirols: bei diesen hat es der Dichter in der vorliegenden charakteristischen Art gesehen und gehört.

Nach all dem Gesagten ist zu schliessen, dass auch der Entstehungsort des Tiroler Passions da zu suchen ist, wo man mehrere Handschriften[2]) desselben besessen hat und verschiedene Aufführungen desselben nachweisen kann: in Deutschtirol.

Welchem Stande der Verfasser angehört hat, lässt sich nicht ohne Gründe vermuthen: dem geistlichen. Im Prologe zum zweiten Spiel hat er selbst den Zweck, welchen

---

[1]) Vereinzelt auch anderwärts belegt. Schultz, Höf. Leben I, 412.

[2]) Wenn nur eine Handschrift vorhanden wäre, so würde das Moment nicht viel bedeuten.

er mit seinem Passion verfolgt, ausgesprochen. Er betont (1237 ff.), wie derselbe

Durch got angefangen ist
Und tzw bedencken das leiden Ihesu Christ,
Das durch sölichs spill,
Der es sunst petrachten wil,
Vil mer zw andacht wird bebegt,
Wan so man es mit wortten redt.

Die Gläubigen zur Betrachtung des Leidens Christi zu bewegen, liegt natürlich dem Geistlichen näher als dem Laien; und besonders weist noch der letzte Vers auf einen Priester, denn das Leiden Christi mit „Worten zu reden" (zu predigen), ist zunächst seine Aufgabe.

Für einen Priester spricht auch die Bibelfestigkeit, welche sich im T. P. allerwegen, selbst noch durch die Verderbnisse der Ueberarbeiter und Schreiber hindurch, offenbart; ferner die Neigung, lateinische Gesänge einzustreuen: so singt Christus auf dem Wege zur Schädelstätte die Improperien des Propheten Michäas, welche bei der adoratio crucis am Charfreitag von den Priestern bis heute in der Kirche lateinisch, daher den Laien unverständlich, gesungen werden. Dazu kommt eine Stelle in der Schlussrede des ersten Spiels, wo sich der Dichter auf *den passion* als seine directe Stoffquelle [1]) beruft (1183): *Kumbt* (ir cristen) *morgen dester früer herein,*

So wirt euch kund getan,
Wie man es vindt in dem passion:
Wie Ihesus um uns hat erlitten etc.

Den „Passion" [2]) nennt man die Leidenscapitel der vier Evangelien, welche vom Priester in der Messe, und zwar je eines am Palmsonntag, an dem folgenden Montag, Dienstag und Mittwoch, lateinisch gelesen werden. Merkwürdig ist dann auch eine Spielanweisung in der Oelbergscene, welche

[1]) Daraus ist natürlich nicht zu schliessen, dass der Verfasser keine älteren Spiele und anderen Quellen gekannt und benützt hat.

[2]) Passion könnte allerdings auch heissen „Passionsspiel"; allein davon kann hier dem ganzen Zusammenhange nach keine Rede sein.

er nach Markus ausgearbeitet hat. Nach dem dritten Gebete Christi wollte er den Engel als Tröster erscheinen lassen, von dem aber nicht Markus, sondern nur Lukas erzählt, was er mit einem *ut dicit Lucas* hervorheben zu müssen glaubte. Aehnlich beruft er sich 1208 auf das *buech levitticus* u. dgl. m.

Für einen Geistlichen spricht endlich noch ein viertes Moment. Jene Spiele, welche unmittelbar oder mittelbar Einfluss auf den Tiroler Passion genommen haben, wie das Wiener Passionsspiel des 13. Jahrhunderts (ed. Haupt), die Innsbrucker Auferstehung (ed. Mone, Altd. Schausp.), das Wiener Osterspiel (ed. Hoffmann) u. a., haben unter den verdammten Seelen auch einen Geistlichen; der Tiroler Passion aber lässt diesen Stand unvertreten: sehr erklärlich, wenn der Verfasser selbst ein Priester war. [1])

Abfassungszeit. Bestimmte Anspielungen auf charakteristische Zeitereignisse, von denen man auf das Alter des Originals schliessen könnte, begegnen nicht; nur die allgemeinen Verhältnisse des 14. und 15. Jahrhunderts bilden die ohnehin wenig und fast nur im satirischen Theile des Dramas sichtbare Unterlage. — Nicht weiter kommen wir mit der Untersuchung über Sprache und Metrik; denn im Contexte sind die ursprünglichen Formen von den späteren der Ueberarbeiter und Abschreiber zweifellos zum grösseren Theile verdrängt worden, im Reime aber zu wenig zahlreich, um darauf hin eine sichere Abgrenzung vornehmen zu können; überdies sind unsere Grammatiken über das Sprachleben in diesen beiden Jahrhunderten so wenig unterrichtet, dass wir unseren Zweck nicht erreichen könnten, auch wenn sie zahlreicher wären. Es muss jedoch hier betont werden, was

[1]) Wilken und mit ihm andere meinen, dass man ohne Weiteres Geistliche als Verfasser solcher Spiele voraussetzen dürfe; daher schreibt er (Geistl. Sp. S. 231): „Die Abfassung der Texte scheint ohne Ausnahme bei der Geistlichkeit, die sich allerdings zur Volkssprache verstanden hatte, geblieben zu sein.“ Neben dem T. P. in seinen verschiedenen Bearbeitungen findet sich im Sterzinger Archiv noch ein anderer vollständiger Passion des 16. Jahrhunderts, welcher gewiss von einem Laien, von Vigil Raber, verfasst worden ist.

wir schon früher beobachtet haben, dass die Sprache des Dichters, obgleich auch sie durchweg den bairischen Diphthongismus aufweist, dennoch dem Mhd. näher steht als die der Ueberarbeiter; denn sie meidet verschiedene grobdialektische Reime, z. B. *ei* : *eu* (= mhd. *î* : *iu* oder *î* : *öu*), oder *uo* : *ei*, (vide: *thain* [= *tuon*] : *klain*), oder gar *uo* : *î* (*thain* [= *tuon*] : *schein* = *schîn*[1]), welche diese ungescheut gebrauchen. — Ein dritter Weg führt uns noch viel weniger zu einem Resultat, obgleich er gerade in neuester Zeit über die Massen empfohlen wurde: nämlich aus den Lesefehlern auf den Schriftcharakter der Vorlagen und von diesem auf die Abfassungszeit zu schliessen. Die Methode kann in bestimmten Fällen nicht nur für die Textkritik, der sie ihre Entstehung bei den klassischen Philologen verdankt, sondern auch für die Zeitbestimmung der Denkmäler von hohem Werthe sein; allein verallgemeinert und zu einem philologischen Hausmittel gemacht, wird sie eine reiche Fundgrube werden für Trugschlüsse aller Art. Hier kann dieser Weg schon deshalb nicht eingeschlagen werden, weil wir im besten Falle nur den Schriftcharakter der unmittelbaren Vorlagen von H., St. und Pf. erschliessen könnten und dann noch immer wenigstens zwei Stationen vom Original entfernt blieben. — Ueberdies stehen noch zwei andere Wege offen, die wir wirklich betreten können. Der erste ist die Suche nach urkundlichen Daten über Passionsaufführungen in Tirol, respective in Sterzing und Hall, vor dem 16. Jahrhundert; denn wenn in dieser Zeit nachweislich ein Passion aufgeführt worden, ist es wahrscheinlich der T. P. im Original oder in einer Abschrift oder in einer Umarbeitung gewesen, da von einem anderen Passion, der nicht aus T. P. geflossen wäre, also nicht die Existenz des Originals, dessen Alter wir eben suchen, bereits voraussetzte, vor dem 16. Jahrhundert keine Spur zu finden ist. Der sogenannte Raber'sche Passion, welcher keine nähere Verwandtschaft zeigt, begegnet erst 1514; auch

[1]) Die Form *thain* = *tuon* findet sich im Haller Raitbuch von 1424 bis 1439 und in anderen Haller Urkunden häufig: so heisst es z. B. in Schweygers Chronik der Stadt Hall (ed. Schönherr) unter dem Jahre 1519: *man ist bewegt worden, inen widerstandt zue thain mit gewerter handt.*

fehlen alle Anzeichen, dass er jemals eine grössere Verbreitung gefunden hätte.

1503 und 1496 wurde der Sterzinger Passion in der vorhandenen Abschrift aufgeführt. Zehn Jahre vorher (1486) entstand die Pfarrkircher Passionshandschrift. St. und Pf. haben, wie wir nun wissen, einen bedeutenden Weg über Y und X^1 zu O. zurückgelegt, was von selbst auf ein bedeutend höheres Alter von O. hinweist. Die nächsten Angaben über Sterzinger Aufführungen stammen aus den Jahren 1482, 1476, 1469 und 1455.[1]) Die letzte lautet: *Am mittichen vor Reminiscere* 1455 haben *die stewrer* auch mit *vlrich propauch* (später *protpauch* geschrieben) *abgerechnet von wegen unser liben frawen.* Von seiner Schuld an dieselbe ist ihm *abgeczogen 9 ß von des spils wegen.* Propauch war damals Kirchprobst von Sterzing (*zue unsrer lieben frawen* nannte man die Pfarrkirche, daselbst wurden die Passionsspiele aufgeführt; vgl. S. 10): er machte also wahrscheinlich bei der Aufführung von 1455 den Präcursor und Ordner, wie der spätere Kirchprobst L. Pfarrkircher bei den Aufführungen von 1496 und 1503. Höhere Daten erreichen wir in Sterzing dermalen nicht, woraus jedoch keineswegs geschlossen werden darf, dass daselbst der Passion nicht älter sein kann; denn das Aufhören der Nachrichten erklärt sich leicht: die zuletzt angeführten stammen nämlich aus dem *Raittpuech* der Stadt Sterzing, welches erst mit dem Jahre 1449 beginnt. Nun zeigen die obigen Zahlen, dass die Aufführungen in Perioden von je sieben Jahren nach einander (ein einziges Mal schon im sechsten Jahre) folgten[2]). Die nächstfrühere hätte also 1448 statt-

[1]) Das Nähere darüber wird K. Fischnaler beibringen, dem ich diese Daten verdanke.

[2]) Am deutlichsten sprechen für die Periodisirung 1496 und 1503 auf der Aussenseite der Regisseurhandschrift St., weil sicher keine andere Aufführung dazwischen lag. Die Zahlen 1469—1476 stimmen damit überein, desgleichen 1455—1469 und 1482—1496, nur umfassen die beiden letzteren eine doppelte Periode: es ist uns die Nachricht einer dazwischen liegenden Aufführung verloren gegangen oder dieselbe ist gar nicht aufgezeichnet worden. Diese Periodisirung scheint damals weiter verbreitet gewesen zu sein; denn sie stimmt ganz genau mit dem Gebrauche in Freiburg (Breisgau) überein, wo im 16. Jahrhundert die

gefunden, wo das Raitbuch noch nicht vorhanden war und sie schon deswegen in demselben nicht aufgezeichnet werden konnte.

Ist in Sterzing vorderhand für uns nichts mehr zu finden, so können wir die Suche ebenso nach Hall übertragen, seitdem wir wissen, dass der dortige Passion gleichfalls auf O. zurückgeht.

Der älteste Nachweis stammt hier aus 1430.

Das Haller Raitbuch von 1424—1439 (Raitbuch Nr. 3) enthält folgende Notizen[1]): In *hebdomade kunigundis* 1430. *Item maister Niclausen Zimmerman das gerüst zuem Spil ze machen, das lädel* || (das nächste Wort weggerissen) *Spengler ze machen und laden darzue ze hoblen und das tor am turen am untern* || (das nächste Wort wieder weggerissen bis auf Spuren, welche auf *platz* schliessen lassen) *und die tür darauf ze machen und die sprachprucken ze pessern V d*(ucaten) *III ß, III g*(ulden). — Gleich dahinter stehen zwei andere Notizen aus derselben Zeit: 1. *Item Michelen von Gamps das gerüst zuem Spil jn und ausczefueren und ain (lat?) mit fäwchtein pämen auff die sprachpruken zetuen. Von dem allen ze lon VIII g.* Desgleichen erhält 2. *Jäblein Freyhait* (sic!) *auch vom gerüst ze tragen* eine bestimmte Summe Geldes.

Der Meister Niclaus erscheint sehr oft im Raitbuch, er verrichtete alle städtischen Zimmermannsarbeiten; ebenso der obgenannte Michel von Gamps (das heutige Dorf „Heiligenkreuz"), welcher die städtischen Fuhrwerke besorgte. Wie man sieht, handelt es sich hier um die Vorarbeiten zur Aufstellung des Spielgerüstes. Im Jahre 1430 fiel der Gründonnerstag schon auf den 3. April, Kunigunde auf den 3. März, also in die Fasten, das ist in die Vorbereitungszeit

---

Metzgerzunft alle sieben Jahre den Passion aufführte; vgl. Mone, Schausp. II, 124. Auch in späterer und noch in unserer Zeit fallen Aufführungen stets nach längeren Pausen: so in Oberammergau nach je zehn, in Brixlegg nach wenigstens je fünf Jahren.

[1]) Zum Theil schon von Pichler mitgetheilt. Die Combinationen, die er daran knüpfte, enthalten Irrthümliches, was leicht begegnen konnte, so lange die Textgeschichte nicht untersucht war; auch Versehen in der Lectüre und Uebersetzung sind mituntergelaufen. Ich habe daher die Raitbücher von Neuem durchgesehen.

auf Ostern, und es handelt sich demnach um ein Spiel für die Ostertage. Dieser Schluss wird von den späteren Notizen desselben Raitbuches bestätigt, welche es direct aussprechen, dass ein *osterspil* aufgeführt worden ist. In der Woche vor Philippi und Jacobi (am 1. Mai) werden *vier tagwercher* gezahlt *wegen das gerüst zum osterspil in- und ausczutragen:* sie hatten also geholfen, die Bühne aufrichten und abbrechen. Zur selben Zeit erhielt auch *maister Niclaus Zimmerman* in Gemeinschaft mit zwei anderen Zimmerleuten *vom gerüst zuem osterspil* wieder eine Summe. Das war die Schlussrechnung zwischen dem Magistrat und dem Meister Nicolaus in dieser Bühnenangelegenheit; denn es begegnen keine weiteren Notizen darüber.

Zunächst ist aus diesen Daten zu constatiren, dass die Vorbereitungen zu einem solchen Osterspiele schon viele Wochen vor Ostern begonnen und die Nachwehen desselben sich noch mehrere Wochen nach Ostern hingezogen haben. Dann liegt es nahe, unter diesem Namen *osterspil* ein Passionsspiel zu verstehen, indem dabei der Accent auf die Zeit der Aufführung gelegt wurde, wie das ja auch bei der Benennung anderer Spiele der Fall war. Wir werden gleich sehen, dass sich diese vorläufige Vermuthung bestätigt.

Leider fehlen im Haller Stadtarchive die weiteren Raitbücher bis 1451. Unter diesem Jahre findet sich folgende Notiz: in der Woche Urbani *haben Tagwerkcher das fürgehews an müllsar tor abprechen und aufgeramt. Die pün zu dem Spil aufgehaben und den zymmerlewten zuegeholfen* (folgen die Namen der sieben Arbeiter und die Angaben des Lohnes, welchen sie erhalten haben). 1451 fiel der Ostersonntag auf den 16. April, Urbanus auf den 25. Mai. Da in der Urbaniwoche die Bühne bereits abgebrochen war und aufbewahrt wurde, so werden wir wieder auf ein österliches Spiel geführt, was eine andere Aufschreibung desselben Codex in derselben Woche und in derselben Angelegenheit ausser Zweifel stellt: *Item maister Priczig*[1]) *und sein gesellen haben*

[1]) Im Codex an dieser Stelle zu *Priczin* verschrieben, sonst durchweg *Priczig*.

verczert, als sy die pün am ostertag zu dem Spil auf der Stat garten gemacht haben. Auch das man ausgeben hat umb wein, damit man die frawen geertt hat. Pringt alles V ℔, III fl.

Ostertag kann hier nicht im eigentlichen Sinne verstanden werden; denn am Ostersonntag durfte kein Meister Zimmermann mit seinen Gesellen im offenen Stadtgarten die Bühne aufrichten, da die Sonntagsruhe strengstens gehalten wurde, wie denn die Raitbücher wiederholt bedeutende Geldstrafen verzeichnen, wenn sich ein Bürger irgendwie dagegen vergangen hatte. Das Wort ist hier vielmehr allgemein zu fassen = *ôster,* Ostern, Osterzeit. — Aus der verzeichneten Ehrung der Frauen kann noch nicht geschlossen werden, dass sie sich als Schauspielerinnen betheiligt haben: sie können bei der Herstellung von Kleidern und Perrücken, bei Decorirung der Bühne und des Spielplatzes oder noch in anderer Weise thätig gewesen sein. Aber auch sie haben ihre Arbeit dann gewiss nicht am Ostersonntag verrichtet.

Derselbe Codex überliefert unter dem Jahre 1456 noch eine zweite Notiz: *Item als erwelt sint worden gen Inspruckg zu schickhen zu dem hawtman Margraffen und ander meins genedigen herren Rätt als von der juden, auch spils wegen. Das an sy* (nämlich an die Räthe) *zu pringen: wie wir uns dar inne halten sullen. Da selben haben Paul Hawpperger, Jörg Scheiber, Hanns Sigwein verzert* II ℔, VI kr. Der Haller Magistrat schickte also Abgeordnete zu den herzoglichen Räthen nach Innsbruck wegen einiger Juden, welche sich damals in Hall aufhielten und die man gern weggehabt hätte (wie aus den weiteren Aufzeichnungen hervorgeht), und des Spiels wegen, zu dem sie immer die Bewilligung der Landesregierung haben mussten. Die unmittelbar vorhergehende Notiz ist geschrieben *in der ersten vastenwochen.*[1]) Wir sehen also hier wieder die erste Vorbereitung treffen zur Aufführung ohne Zweifel desselben *osterspils,* von dem in den früheren Fällen die Rede war.

Das nächste Raitbuch, welches von 1459—1468 reicht, enthält keine ausdrückliche Erwähnung des Spiels, woraus

[1]) 1456 fiel Ostern auf den 28. März.

aber kaum geschlossen werden darf, dass es nicht aufgeführt wurde; denn es könnte ja auch ohne Beiträge der Stadt inscenirt worden sein oder diese Beiträge könnten sich in einem der summarischen Verzeichnisse für umfassende Zimmermannsarbeiten finden, welche in dieser Zeit wiederholt zu lesen sind.

Das folgende Raitbuch, von Mitte 1468—1474 reichend, liefert einige merkwürdige Daten. Anno 1471: *In der wochen Ruperti in der Vasten*[1]) *haben zymmerleut an den zügen gepessert und abprochen und Steckhen gemacht zu Schragen, auch ain kreutz gemacht zum osterspil.* Hier haben wir wieder das *osterspil* wie früher und die Vorbereitungen dazu in der Fastenzeit. Ob die Züge und Schragen auch mit der Bühne zum Spiel im Zusammenhange stehen, lässt sich wegen der Isolirtheit der Stelle nicht entscheiden, ist auch von geringem Belange. Zwei Seiten später steht: *In der wochen Ambrosy* (4. April) *haben zwen zymmerman und zwen tagwerkher yeder 1 tag an der pün gemacht zum Spil in der Stat gartten* (folgen die vier Namen und Löhne). Von denselben Zimmerleuten wird bald darauf gemeldet: *Item in der Marterwochen haben zymmerleut ain dach gemacht uber die new Maur im graben und an der pün gemacht in der Stat Gartten* (folgen wieder die Namen und Löhne). Zwei Notizen dahinter steht zu lesen: *Item karfreytag hat man gehabt auf der pün zum Spil VIII Maß wein vom Gehersperger.* Und wieder zwei Seiten später: *Item zum Spil am karfreytag vom Gehersperger genomen VIII maß wein und per 1 fl. prot.*[2])

Aus diesen Daten ergibt sich mit Sicherheit die Bestätigung der früheren Vermuthung, dass der Haller Stadtschreiber mit *osterspil* nicht das meinte, was wir heute darunter verstehen, sondern es geradezu gebrauchte für *der passion* (= Passionsspiel), welches Wort erst aus dem Ende des 15. Jahrhunderts belegt ist (vgl. S. 5). Schon die erste Nachricht, dass die Zimmerleute ein Kreuz gemacht haben, zwingt zum Schlusse, dass es sich um die Kreuzigung und

[1]) Am 27. März. Ostern fiel in diesem Jahre auf den 14. April.

[2]) Gehersperger war Wirth in Hall. Zweimal lieferte er auf Rechnung des Magistrats den Spielern Wein.

nicht um die Auferstehung Christi handelt; jene bildet den Hauptinhalt des Passions, diese den des Osterspiels im engeren Sinne. Die letzten zwei Nachrichten bezeugen direct, dass am Charfreitag gespielt worden ist, was nur beim Passion der Fall gewesen sein kann, denn an diesem Tage ist niemals das freudige Osterspiel aufgeführt worden. Dasselbe bezeugt auch noch eine nachträgliche Notiz aus der Woche *Philippi und Jakobi* (25. Juli). *Item dem Mellser hat man geben zeug zu zugscheiben zu machen. Die sind im Mißraten. Hat man im geben fur kol und fur mue. — Item der Rock, so man dem Salvator kaufft hat zum Spil in der Marterwoch: für tuech, schneiderlon, schererlon. Und den Schachern umb zwo pruech. Facit* (folgt die Summe). Zur Aufführung des blossen Osterspiels hätte man den Schächern keine *pruech* zu kaufen gebraucht.

Nach 1471 dauert es längere Zeit, bis die Raitbücher wieder von einer Aufführung des Passions erzählen. Erst aus dem Jahre 1511 finden wir eine Reihe diesbezüglicher Notizen, welche auch einige Winke über die Ausstattung der Bühne geben. *Inn der wochen nach Judica*[1] *haben zymerleut an der pün im garten zu dem Spil des passions gemacht.* (Folgen die Namen von vier Zimmerleuten.) Drei Seiten später: *In der wochen nach palmarum*[2] *haben zymerleut an den hütten im garten bey den neuen Maurn und dar zu an der pün zum Spil des passions gemacht* (wiederholen sich die Namen derselben vier Zimmerleute). Gleich dahinter: *Aber zum Spil des passions kaufft grüne Mayen.*[3] — *Mer ausgeben umb Strickh und Schraufen, auf der pün gebraucht. — Aber kaufft Negl zum Spil zu aufslagung der Tucher. — Spitalwagen hat gefürt IIII fert Schragen und Preter von der Stat Stadel in den garten zu der pün. — In der Wochen sannd Jörgentag*

[1]) Judicasonntag ist am 6. April. Ostern fiel 1511 auf den 20. April.

[2]) War am 13. April.

[3]) Grünende Birkenreiser. Schöpf, Tirol. Idiot. 411: „der màienbâm, junge Birke, zu festlichen Anlässen, kirchlichen Processionen auf dem Lande vorzugsweise gesucht. Besonders werden am Fronleichnamsfest Altäre, Kirchenthüren und die Wege, durch welche der „Umgang" zieht, mit màien geschmückt."

(24. April) *haben Zymerleut an der pün im garten abgeprochen. — Item den Zymerleuten und tagwerchen geben von den Tuechen und Tapesseryen zu den vier Spiln des passions aufzumachen und abzuprechen und von den annderem irem zuehelffen. — Item dem Micheln Simlinger Satler ausgericht für die zway gehenng den Schachern zum Spil gemacht und für ain krebsriem*[1] *dem Salvator. — Item dem Lienharden Lanng Maler ausgericht für drey Schilt der Stat Wappen an die new garten Maur ins Krippen garten*[2] *gemacht, auch für die kreucz, die hell, den schafft zum Swamen und annders zum Spil anzustreichen und vom grab zu pessern. — Item nachdem sich Hanns Strauss Huetter als Judas und in annder wege im Spil des passions brauchen lassen, hat im ain Rat zu Erung geben 1 ℔, und mer im geben für ain claidung, umb ain grossen hunt, damit Er auf die pün komen ist IIII ℔. — Item Gotharden Maler ausgericht für die pessrung des Sathanas Larfen, auch hennd darein zu machen, den Spies Longini zu versilbern, und des Salvators leibgewant zu der Gayslung und urstennd anzustreichen, und von annderm dar zu gericht. — Item dem knaben, der im Spil Maria gewesen ist,*[3] *vom Heyminger*[4] *zu ainem Mantl genommen VII Ellen swarczen Lofrer (aine per II ℔). Hat auch der Stat Camer auf ains Rats bevelh beczalt. — Item Hannsen Lindtner zalt IIII parl und V mas wein, die Er auf der pün im Spil in der Sinagog ins kalb tan hat zutrincken.*[5] *Danach hat Er im Rate überantwort*[6] *sein zugericht har und part, auch ain huet und annders. — Item Hanns*

---

[1]) Unter *gehenng* ist wahrscheinlich das verborgene Riemenwerk gemeint, durch welches die Schächer an ihr Kreuz gehängt wurden, so dass sie nicht herabfallen konnten. Zu demselben Zwecke diente der Brustriem *(krebsriem)* beim Salvator.

[2]) Die Schilde wurden da angebracht, wo der Eingang in den Garten des Nachbars Kripp war.

[3]) Hier also ein Knabe; vgl. S. 9.

[4]) Heiminger war Kaufmann in Hall, von dem man den Stoff zum Mantel nahm.

[5]) Die Synagoge oder scola judeorum führte demnach als bezeichnendes Attribut das goldene Kalb mit sich.

[6]) Er hat es dem Magistratsrath übergeben.

Perl hat sein Luciperklaid[1]) *der Statt verkaufft. Die hat das durch der Stat Camr auf sein pit angenomen. — Item mit dem Barthlme Weysman Maler seiner arbaiten halben, am Feygenpaum zumachen und annderem. — Item dem Walpach Tischler geben für die par, so Lasarus im Spil braucht hat, auch umb die Stäb der Zwelfpoten, am abendessen gebraucht, und anderes.*

Hier wird uns auch vom Raitbuch der Name *passion* überliefert, was für das 16. Jahrhundert nicht mehr auffallend ist. Unerwartet aber kommt die Angabe, dass vier Spiele aufgeführt worden sind, während der überlieferte Haller Passion nur drei besitzt. Das scheint im ersten Moment darauf hinzuweisen, dass es daselbst noch einen zweiten Passion gegeben haben müsse. Doch dem ist nicht so. Glücklicher Weise können wir diese Notizen des Raitbuches mit einer Nachricht Franz Schweygers ergänzen, der in seiner Chronik der Stadt Hall (ed. Schönherr), S. 72 erzählt: *anno domini 1511 hat man zue Hall ghalten ain trefflichs spil, nemlichen den passion Christi, darin vil namhafte leit und anseliche perschonen seind gewesen, haben auf iren aignen kosten vil darüber lassen geen. Man hat am palmtag* (13. April) *ghalten die evangelien, so den maistn tail in der vastn gepredigt seind worden. Am weichn pfintztag* (17. April) *das abentmal Christi sambt der gfängnuss am ölperg. Am Charfreitag die fürfüerung, gaisslung, krönung, creutzigung, begrebnuss mit grossem ernstn und andacht. Am heiligen ostertag* (20. April) *die urstend Christi mit sambt andern frölichn figurn.*

Diese Nachricht lässt erkennen, dass man für den Palmsonntag ein neues Spiel gemacht hat, indem man einfach den Inhalt der Fastenevangelien dramatisirte; es steht daher mit dem eigentlichen Passion in loser Verbindung, zerstört einen Vorzug desselben (vgl. S. 26, 64) und kennzeichnet sich schon dadurch als ein späterer, beiläufiger Zusatz. Dagegen stimmt

[1]) Die Form *Luciper* (= *Lucifer*) wird auch in den verschiedenen Bearbeitungen des Tiroler Passions gebraucht. Sie war in Süddeutschland allgemein verbreitet, und es darf daraus nicht geschlossen werden, dass die betreffenden Stellen aus Niederdeutschland seien, wie es thatsächlich geschehen ist.

die Eintheilung und die Inhaltsangabe der drei folgenden Spiele für den *pfintztag*, *freytag* und *ostertag* genau überein mit dem vorhandenen Passion; unter „Fürführung" ist natürlich die Verhörscene vor Pilatus und Herodes gemeint; unter den „fröhlichen Figuren" nach der Auferstehung die Teufel in der von H. erweiterten und komisch gefärbten Teufelsscene. Dass dieses Vorspiel eine spätere Arbeit ist und noch bei der letzten bezeugten Aufführung (1471) nicht vorhanden war, ergibt sich auch aus den obigen Meldungen, dass die städtischen Zimmerleute erst *in der Marterwochen* (also nach Palmsonntag) die Bühne zum Spiel fertig gestellt haben.

Diese Thatsachen beweisen also, dass der Haller Passion auch noch nach Abfassung der vorhandenen Copie (Ende des 15. Jahrhunderts, vgl. S. 114) nach vorwärts erweitert worden ist, vielleicht von Acathius Heuberger, welcher damals die Leitung der Aufführung hatte, ein besonderer Liebhaber dieser Spiele war und eine eigene Spielgesellschaft, die „St. Acathiusgesellschaft", gründete. Er war für Hall etwas ähnliches, was Vigil Raber und Benedict Debs zur selben Zeit für Sterzing gewesen sind. Jetzt erst wird für Hall auch die Aufführung eines eigentlichen Osterspiels bezeugt; jetzt erst begegnen neben dem Passion auch anderweitige Spiele geistlicher sowohl als weltlicher Art, bei denen es mitunter auf der Hand liegt, dass sie nicht in Tirol entstanden, sondern fertig aus dem Auslande importirt worden sind. Mit dem zweiten Decennium des 16. Jahrhunderts beginnt eine neue Periode in der Geschichte des tirolischen Dramas, welche nicht mehr in den Rahmen meiner vorliegenden Arbeit fällt. Nur die Aufführung des eigentlichen Osterspiels muss ich noch in Betracht ziehen.

Das Haller Raitbuch aus diesen Jahren meldet darüber Folgendes: 1515. *In der Wochen nach dem heyligen Ostertag*[1]) *haben Zymerleut auf dem Kornkasten zwischen Hannsen Winters und Rueprechten Rieppen herbergen ain Schidwannt*

[1]) Am 8. April. Die Bühne wurde also vom 10. bis 14. April hergestellt, und das Spiel konnte naturgemäss erst nach dieser Zeit aufgeführt werden.

gemacht. Unnd ain pinn vor der Schul zu aim Spil der figur der urstennd unnsers herrn aufgemacht.

Halten wir diese Angaben zusammen mit den früheren über die Aufführung des Passions, so ergeben sich charakteristische Differenzen: 1. die Aufführungszeit ist eine andere, 2. der Aufführungsort ist ein anderer, und 3. gebraucht der Haller Stadtschreiber auch jetzt, nachdem der Name *passion* für Passionsspiel bereits geprägt und im Gange war, das dadurch freigewordene Wort *osterspil* noch nicht zur Bezeichnung eines wirklichen Osterspiels, sondern verwendet dafür das genauere *figur der urstennd.*

Zu Hall sind also die Spuren von der Existenz des Tiroler Passions deutlicher und weiter zurückzuverfolgen als in Sterzing; sie bilden eine fortlaufende Kette bis hinab zu 1430, welches Jahr den terminus ad quem ergibt.

Nun handelt es sich noch um den terminus a quo. Das Fehlen urkundlicher Nachrichten will nicht viel besagen, weil Raitbücher und dergleichen Schriftwerke, welche überhaupt solche bieten könnten, immer seltener werden, je weiter es zurückgeht. Wir müssen daher einen anderen Weg einschlagen: müssen sehen, welche Anleihen der Dichter des Tiroler Passions bei anderen geistlichen Spielen gemacht hat, um vom Alter der Vorlage auf das der Nachdichtung zu schliessen. Allein da erheben sich grosse Schwierigkeiten; denn die Spiele, welche bisher edirt worden, sind in den seltensten Fällen auf ihre Entstehungszeit hin geprüft, noch viel weniger ist bei denselben eine Ausscheidung des Früheren vom Späteren versucht worden, wie es unbedingt erforderlich wäre. Ich will das gleich an einem bestimmten Beispiele zeigen.

Besonders viele Parallelen zeigt der dritte Theil unseres Passions mit dem Wiener Osterspiel, welches Hoffmann (Fundgruben II, 296 ff.) edirt hat. Ich hebe nur ein Beispiel aus.

	Tiroler Passion.	Wiener Osterspiel.
643	*Er ist* (sc. *nicht*) *hie, den ier suecht,*	*Er ist nicht hie, den ir sucht,*
	Secht herein, ob ier sein geruecht.	*Sunder get, ob irs gerucht,*

Tiroler Passion.	Wiener Osterspiel.
Er ist gen Galilea gegangen:	*Und saget seinen jungern*
Das saget seinen jungern	*Und Petro besunder,*
Und Petro besunder,	*Dass er ist erstanden*
Das er da nem wunder,	*Und gein Galilea gegangen.*
Das er sey erstanden	
650 *Von des todes panden.*	

Der Zusammenhang liegt auf der Hand; aber er nützt uns nichts, weil wir nicht wissen, wann das Wiener Spiel entstanden ist. Die Handschrift stammt erst aus dem Jahre 1472; allein das Spiel ist viel älter und in der vorliegenden Fassung ganz verschoben und mannigfach überarbeitet. Das hat schon Wilken (Geistliche Spiele, S. 95ff.) erkannt und daher das Spiel sehr hoch, selbst vor die Innsbrucker Auferstehung (bei Mone, Altd. Schauspiele, S. 109 ff.), hinaufgerückt. Nach ihm hat Kummer (Erlauer Spiele, S. XXXVII) gezeigt, dass die Ordnung umgekehrt, dass das Wiener Spiel von der Innsbrucker Auferstehung abhängig ist. Das ergibt schon die oben angeführte Parallelstelle, welche in der Auferstehung lautet:

139, 3 *Her ist nicht hy, den ir sucht,*
Get, ab irs gerucht,
Und saget Petro und Johan,
Daz er von dem tode sye enstan.

Beide, das Wiener und unser Spiel, setzen also die Auferstehung voraus. Unser Spiel hat überdies, soweit nach den bis jetzt publicirten Texten geurtheilt werden kann, noch eine Reihe von directen Entlehnungen aus derselben. Die Entstehungszeit der Innsbrucker Auferstehung fällt zwischen 1335 und 1391, aus welchem Jahre die vorhandene Handschrift datirt ist, welche in Tirol aufgefunden wurde. Dieser Zeitraum bildet daher den terminus a quo für die Entstehung des Tiroler Passions.

Halten wir uns gegenwärtig, dass die Auferstehung in Hessen entstanden ist (Weinhold, Das Komische im altd. Schauspiele, S. 19) und sogleich doch nicht den Weg nach

Tirol gefunden haben wird; ferner, dass der Tiroler Passion auch die Existenz des Wiener Osterspiels, das seinerseits wieder die Auferstehung zur Vorlage hatte, unmittelbar oder mittelbar voraussetzt, so werden wir die wirkliche Entstehung näher zum terminus ad quem als zum terminus a quo zu rücken haben, oder mit anderen Worten: der Tiroler Passion entstand wahrscheinlich in den ersten drei Decennien des 15. Jahrhunderts, gehört also noch in die eigentliche Blüthezeit des altdeutschen geistlichen Dramas.

Damit stimmt auch der Gesammthabitus des Passions überein. Vor Allem die Einfachheit der Darstellung und die Festigkeit des ganzen Gefüges, in welchem erst Spätere ihre verschiedenen An- und Nebenbauten untergebracht haben. Ferner der andächtige Ernst, der den religiösen Sinn des Volkes förderte und der weltlichen Komik unter den Leidensscenen noch gar keinen, unter den Auferstehungsscenen nur geringen Raum liess. Auch die Sprache steht, obgleich der bairische Dialekt bereits fest geworden ist, dennoch dem Mhd. viel näher als die der Schreiber und Ueberarbeiter aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts; vgl. S. 155. Endlich erblicken wir den Tiroler Passion noch auf jener Grenzscheide, wo die geistlichen Spiele aus den Händen der Geistlichen in die der Laien, aus der lateinischen in die deutsche Sprache übergegangen sind: von der alten Art blieben nicht nur die lateinischen Citate und Gesänge in den Spielanweisungen, sondern auch noch lateinische Gedichte im eigentlichen Texte, hinter denen aber in Rücksicht auf das Verständnis des Volkes durchweg die rhythmische Verdeutschung steht.

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.
k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker.

Von demselben Verfasser sind bei **Wagner** in Innsbruck erschienen:

Walther von der Vogelweide in Oesterreich. (130 S.) 8^0.
Ladenpreis 1 *fl.*
Ermässigter Preis, soweit der Rest noch reicht, 20 *kr.*

Hugo von Montfort. Mit Abhandlungen zur Geschichte der deutschen Literatur, Sprache und Metrik im 14. und 15. Jahrhundert. (554 S.) 8^0. Ladenpreis 6 *fl.* 40 *kr.*
Ermässigter Preis für den Rest 1 *fl.* 60 *kr.*

Festschriften der Gesellschaft für deutsche Philologie:

1. **Der Junker und der treue Heinrich,** herausgegeben von Karl Kinzel. Berlin.
2. **Die Siebenschläfer-Legende,** eine mythologisch-literaturgeschichtliche Studie von John Koch. Leipzig.
3. **Bartholomäus Krügers Spiel von den bäurischen Richtern und dem Landsknecht,** herausgegeben von Johannes Bolte. Leipzig.
4. **Visio S. Pauli,** ein Beitrag zur Visionsliteratur von Hermann Brandes. Halle.
5. **Das Hohelied vom Ritterthum,** eine Beleuchtung des Parzival, von Gotthold Bötticher. Berlin.

WIENER BEITRÄGE

ZUR

DEUTSCHEN UND ENGLISCHEN

PHILOLOGIE.

HERAUSGEGEBEN

VON

R. HEINZEL, J. MINOR, J. SCHIPPER.

III.

WIEN, 1888.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

JOHN HEYWOOD

ALS DRAMATIKER.

EIN BEITRAG

ZUR

ENTWICKELUNGSGESCHICHTE

DES

ENGLISCHEN DRAMAS.

VON

WILHELM SWOBODA.

WIEN, 1888.

WILHELM BRAUMÜLLER,

K. K. HOF- UND UNIVERSITÄTSBUCHHÄNDLER.

Druck von Adolf Holzhausen,
k. k. Hof- und Universitäts-Buchdrucker in Wien.

Einleitung.

In den zwanziger und dreissiger Jahren des 16. Jahrhunderts, als John Heywood seine komischen *Interludes* schrieb, wurde die englische Bühne von zwei Arten dramatischer Aufführungen beherrscht: den Miracleplays und den Moralitäten. Der erstere Name ist in England die generelle Bezeichnung für die biblischen Spiele oder Mysterien und die dramatisirten Wundergeschichten aus dem Leben der Heiligen, die Mirakelspiele im engern Sinne. Die Mysterien, aus der katholischen Liturgie hervorgegangen, hatten ursprünglich den Zweck, die Feier grosser kirchlicher Feste zu erhöhen. Sie benützten die Schaulust des Volkes, um durch Einwirkung auf seine Phantasie religiöse Kenntniss zu fördern. Sie wurden ursprünglich von Geistlichen aufgeführt. Die Mirakelspiele im engern Sinne wurden jedoch von Anfang an von Laien gespielt, wodurch die Emancipation auch der Mysterien vorbereitet wurde. Beide Arten des heiligen Dramas bestanden nur aus einer Folge von episch aneinandergereihten Scenen; ihre Gegenstände waren Begebenheiten überirdischer Natur. Sie wurden im Interesse des Cultus aufgeführt, deshalb durch diesen ihren Zweck bedingt. Das Bewusstsein eines inneren, rein poetischen Zweckes und einer dramatischen Wirkung fehlte ihnen anfangs gänzlich. Obwohl diese heiligen Dramen noch bis zum Ende des 16. Jahrhunderts aufgeführt wurden, war doch ihr ursprünglicher Zweck ausser Frage gekommen. Die heilige Schrift, ihre Quelle, war längst übersetzt, und religiöse Kenntniss sowohl, als Erbauung konnten aus einem reineren Borne geschöpft werden. Auch die Schaulust des Volkes wurde nicht mehr recht befriedigt, da die oft gesehenen Ereignisse und die

stereotypen Charaktere endlich das Interesse erlahmen liessen. Diese englischen *Miracleplays* waren volksthümlichen Charakters. Das zeigt sich nicht nur in der derbrealistischen Auffassung und Darstellung rein idealer Charaktere, sondern besonders in solchen Scenen, die in der Bibel kein Vorbild hatten; in dem Anglicismus solcher Charaktere, die die Volksphantasie eigenmächtig schuf, und in der echt volksmässigen Einmischung des Komischen, das die ohnehin geringe tragische Wirkung dieser Stücke vollständig untergraben musste. Gerade in diesen Beigaben, wie z. B. in der „Anbetung der Hirten" in den Widkirkspielen, der Zankscene zwischen Noah und seinem Weibe, dem Charakter des Schäfers Mac und des Teufels Tutivillus müssen wir die ersten Spuren einer komischen dramatischen Poesie in England erblicken.

An die Seite dieser heiligen Spiele traten im 15. Jahrhundert die sogenannten Moralitäten. Wenn in den *Miracleplays* (im engern Sinne) der Lebenslauf eines Heiligen, so wird in einer Moralität der eines in Sünden geborenen Menschen (z. B. *Humanum Genus*) in abstracto dargestellt. Im Gegensatz zu den *Miracleplays* waren die Moralitäten gelehrten Ursprungs. Sie sind allegorische Spiele mit ausgesprochen lehrhafter Absicht; die Allegorie ist ein Erzeugniss der Gelehrsamkeit. Obwohl die Moralitäten, was Bühneneinrichtung und Composition betrifft, den *Miracleplays* nachgebildet sind, so sind sie doch nicht aus ihnen entstanden. Seitdem die Allegorie durch den *Roman de la Rose* in Frankreich und England auf epischem und lyrischem Gebiet Modedichtung geworden war, wurde das allegorische Gewand dieser Dichtungen auch auf dramatische Werke übertragen. So sind die Moralitäten nur „die ins Drama übersetzten epischen Allegorien des 14. und 15. Jahrhunderts". Der Mensch als solcher ist der Held dieser Spiele. Seine Tugenden, Laster und Schwächen, der letzteren Heilmittel treten als Personen auf. Ausser diesen Personificationen erscheinen in den älteren Moralitäten auch concrete Gestalten, wie Gott, Lucifer u. A., die aus den *Miracleplays* stammen. Auch die Moralitäten waren in Folge ihrer lehrhaften Absicht durch einen äussern Zweck bedingt und ihres drama-

tischen Berufs sich noch weniger bewusst, als die *Miracle-plays*. Da sie sich von vornherein mehr an den Verstand, als an das Gefühl der Zuschauer wandten, musste ihre dramatische Wirkung gering sein. Dies gilt insbesondere von den älteren der Gattung, die sich auf eine todte Symbolik beschränken. Die späteren, die der Veranschaulichung einzelner Sittenlehren dienen sollten, sind schon von freierer poetischer Bewegung. Es beginnt sich in ihnen das Streben nach lebendigerer Charakteristik zu zeigen, die freilich nur eine generelle sein konnte, und sie verfolgen ihr moralisches Endziel auf dem Wege der Satire.[1])

Mit der Einwirkung der episch-allegorischen Poesie und der *Miracleplays* verbanden sich noch andere Einflüsse, die besonders die Führung des Dialogs und die dramatische Motivirung in den Moralitäten trafen. Der Kampf der Laster und Tugenden wird nämlich nicht auf dramatischem Wege durch Handlung, sondern auf rhetorischem mit Argumenten, juristischen und moralischen Gründen und Gegengründen geführt, wofür die französischen Streitspiele, das *jeu parti*, die *Disputaisons* und *Débats* das Vorbild abgaben. Da John Heywood, wie sich später zeigen wird, zumeist auf die Moralitäten als dramatische Muster angewiesen war, so wirkten diese französischen Streitspiele indirect durch die Moralitäten sehr bedeutend auf das komische Interlude John Heywoods ein. Dieser französische Einfluss zeigt sich in den ältesten Moralitäten nicht minder (z. B. *„Castle of Perseverance“*),

---

[1]) Wie weit solche Stücke in ihrer Satire oft giengen, geht zum Beispiel aus der Geschichte einer solchen Moralität hervor, die in John Heywoods Zeit aufgeführt wurde. *„It happened the first yeare that this Gentleman (Symon Fyshe) came to London to dwell, which was about the yeare of our Lord, 1525, that there was a certaine play or interlude made by one M. Roo of the same Inne, Gentleman, in which play partly was matter agaynst the Cardinal Wolsey. And where none durst take vpon them to play that part, whiche touched the sayd Cardinall, this foresayd M. Fish tooke vpon him to do it; whereupon great displeasure ensued agaynst him, vpon the Cardinals part: In so much as he, beyng pursued by the sayd Cardinall, the same night that this Tragedie* (sic!) *was playd was compelled of force to voyde his owne house“* etc. Foxe's *Acts and Monuments* in *Early Engl. Text. Soc., Extra Ser.* Nr. 13, p. VI.)

als in den späteren, wie in Skeltons berühmtem Stück *„Magnyfycence“*. In dieser umfangreichen Moralität, die im Jahre 1523 bei Rastell gedruckt wurde, als John Heywood schon sein erstes Interlude geschrieben hatte, wird die Grundidee des Stückes nicht durch Handlung, sondern durch eine mit allem Aufwande von Logik und juristischer Casuistik geführte Disputation zwischen den allegorischen Persönlichkeiten gelöst.

Die Allegorie der Moralitäten war keine vollkommene. Wenn die grössten allegorischen Dichter Englands, Spenser und Bunyan, sehr häufig die Allegorie nicht festhalten und consequent durchführen konnten, so ist es nicht zu verwundern, dass die Allegorie der Moralitäten zahlreiche Widersprüche aufweist. Die allegorischen Personen werfen ihr symbolisches Gewand oft ab; sie benehmen sich in einer Weise, die mit der Eigenschaft, die sie vorstellen sollen, ganz und gar im Widerspruch steht. Sie werden oft mit so vielen individuellen Zügen ausgestattet, dass ihnen die allegorische Zwangsjacke reisst. Je häufiger sich dieser Vorgang wiederholte und steigerte, desto mehr musste der allegorische Charakter der Moralitäten gefährdet werden. Wenn nun zu diesen schon halbindividuellen Charakteren solche Personen wie der Wirth *(Taverner)* in *„Nature of the Four Elements“* hinzutreten, die schon durch den Namen zeigen, dass sie keine Symbole sind, so sieht man, dass die Moralitäten von dieser Seite einem Zersetzungsprocesse entgegengiengen. Die Allegorie war an und für sich hinreichend, eine dramatische Wirkung zu verhindern. Dazu kam aber noch ein anderes undramatisches Princip, nämlich die lehrhafte Absicht. Ihre Entwicklung war nicht auf dramatischem, sondern nur auf epischem Wege möglich und hinderte die dramatische Charakteristik. Sie war aber mit dem ganzen Wesen der Moralitäten so innig verwachsen, dass sie beide zusammen stehen oder fallen mussten. Zu der Symbolik der Charaktere und der ausgesprochenen doctrinären Tendenz kam auch noch, wie bei den *Miracleplays*, die Beimengung des komischen Elementes in sonst ganz ernste Darstellungen. Alle diese Umstände untergruben auch bei

den Moralitäten jede dramatische Wirkung. Obwohl freilich die altehrwürdige Maschinerie der *Miracleplays* und der Moralitäten noch bis in die Blüthezeit des englischen Dramas fortarbeitete, so verloren sie immer mehr an Interesse und starben endlich an Altersschwäche.[1])

Viele dieser *Moralplays* wurden gewöhnlich *Interludes* genannt. Die Bezeichnung rührt von dem Umstande her, dass sie in den Pausen der Gastmähler bei Gelegenheit jährlich wiederkehrender oder auch zufälliger Feste aufgeführt wurden. Der Terminus bezeichnet also kein charakteristisches Merkmal der Stücke, sondern ist nur dem ganz äusserlichen Moment der Zeit ihrer Aufführung entlehnt. Seine Unbestimmtheit in der Beziehung einer dramatischen Art ist daher klar. Der blosse Name *Interlude*, wie er auf den Titelblättern dieser Spiele, in gerichtlichen Urkunden, behördlichen Erlässen und den kritischen Schriften späterer Zeit erscheint, lässt keinen Schluss auf den dramatischen Charakter derselben zu: die Moralitäten, die Heywood'schen Stücke, die ersten regulären Lustspiele heissen alle gelegentlich *Interludes*. Ich unterscheide also dort, wo eine genauere Bezeichnung nothwendig ist, zwischen dem komischen *(merry)* und dem moralischen *Interlude*.

Als John Heywood circa 1520 sein erstes komisches *Interlude* dichtete, befand sich das *Moralplay* in einem Uebergangstadium. Ich wähle zur Erläuterung dieses Zustandes das moralische *Interlude „Hickscorner"* (Dodsley, Old Plays, vol. I), welches ungefähr ein Decennium jünger ist, als John Heywoods vermuthlich ältestes Stück.[2]) Eine kurze

---

[1]) Vgl. Ebert, Jahrbuch für romanische und englische Literatur, I, p. 170.

[2]) Ich habe absichtlich die *Interludes „Nature of the Four Elements"* und *„Calisto and Melibaea"* nicht gewählt, obwohl sie von den Herausgebern von Dodsley's Collection of Old Plays, vol. I, vor John Heywoods *„Pardoner and Friar"* gestellt sind. Es wäre nämlich leicht zu zeigen, dass sie jünger sind als Heywoods ältestes Stück. Doch gehört dieser chronologische Beweis nicht hieher. Wohl muss ich es jedoch rechtfertigen, warum ich gerade *„Hickscorner"* gewählt habe. Die Abfassungszeit des moralischen *Interlude „Hickscorner"* fällt nämlich zwischen 1509 und 1513. Der gleichnamige Held des Stückes zählt in einem langen Berichte seiner

Analyse desselben mag uns den Grad der dramatischen Kunst dieser Stücke, auf denen John Heywood hauptsächlich fusst, versinnlichen und zugleich zeigen, dass der Fortschritt, den Heywoods *Interludes* begründeten, nicht unvermittelt, sondern auf organischem Wege geschah.

Die dramatische Kunst der Moralitäten, welche psychologische Dramen waren, wie beispielsweise Byrons *Cain* oder *Manfred,* war ihrer Aufgabe nicht gewachsen. Der Kampf menschlicher Leidenschaften, guter und böser Anlagen vollzieht sich im Innern des Menschen und setzt sich äusserlich in Worte und Handlungen um, welche das Drama auf der Bühne darstellt. Die Moralitäten erleichterten sich diese schwierige Aufgabe auf zweierlei Weise. Sie spalteten den Charakter eines Menschen in einzelne einfache Eigenschaften, versetzten den innern Kampf nach aussen und liessen ihn durch die personificirten guten und bösen Anlagen auf der Bühne ausfechten. So wurde das, was in unmessbarer Zeit in der Brust des Menschen vor sich geht, sich entscheidet, um als Entschluss, als That sich zu äussern,

---

Abenteuer unter den Orten, die er besucht, auch *„the new found island“*, d. i. Newfoundland auf. Die Insel wurde von Cabbot im Jahre 1498 entdeckt und 1502 nochmals besucht. Das *Interlude* wurde also frühestens nach 1498 gedichtet. Eine Stelle des Stückes bezieht sich aber auf den *„Regent“*, ein grosses Kriegsschiff, das auch in Heywoods *„The Four P's“* erwähnt wird. Es wurde während der Regierung Heinrich VII. erbaut und nach Halls *Chronicle* 1513 von den Franzosen zerstört. Da es nun im *„Hickscorner“* noch als actives Fahrzeug angeführt wird, so fällt die Abfassungszeit des Stückes vor 1513, wenn auch nicht so nothwendig in die Zeit Heinrich VII., wie Collier annimmt. So gewinnen wir zwei extreme Daten: 1498 und 1513. In dem Stücke finden sich jedoch Stellen, die es wahrscheinlich machen, dass seine Abfassungszeit dem letzteren Datum näher liegt. *„Hickscorner“* erzählt nämlich in seinem Abenteuerberichte weiter, er hätte seine Fahrt in einem Schiffe gemacht, dessen Bemannung bestand aus: „Falschheit, Trug und Ausgelassenheit, Dieben, H.... und anderer lockerer Gesellschaft, Lügnern, Verläumdern, Schmeichlern, Prahlern, Narren und Streithälsen“ etc. Die ganze Stelle nimmt zwei Seiten von Dodsleys Buch ein und ist eine Nachahmung von Alexander Barklays *„Ship of Fools“*, welches 1509 erschien. Es fällt demnach die Abfassungszeit *„Hickscorners“* zwischen 1509 und 1513. Das Datum liesse sich vielleicht noch näher bestimmen, doch genügt das obige Resultat für meinen Zweck.

in eine Folge von Handlungen aufgelöst, denen jedoch nur der Schein einer Handlung zukommt. Die dramatische Einheit wird dadurch unmöglich: der abstracte Mensch, dessen Eigenschaften personificirt werden, wird dadurch zu einem „Dinge an sich"; er spielt eine ganz passive Rolle, wie das „Humanum Genus" in einem dieser Stücke: die Handlung bewegt sich um, nicht durch den Helden. So sind in dem Stücke *„Hickscorner"* die handelnden „Personen" *„Perseverance"*, *„Pity"* und *„Contemplation"* einerseits und *„Freewill"*, *„Imagination"* und *„Hickscorner"* selbst andererseits. Diese dramatis personae sind, wie ihre Namen besagen, Personificationen einzelner menschlicher Eigenschaften, bis auf *„Hickscorner"*. Er ist der Held des Stückes, das nach ihm benannt ist. Diese Figur ist eine widerspruchsvolle Schöpfung. Der Name *„Hick-scorner"* ist ein Compositum, bestehend aus *Hick* und *Scorner*. Das erstere Wort bedeutet noch in der heutigen Gaunersprache einen Tölpel, Tropf (etwa *dunce*),[1]) *„Scorner"* einen Spötter. Diese Persönlichkeit ist also einmal nicht eine einfache Abstraction wie die anderen, sondern ihr Wesen ist schon zusammengesetzt, und zwar aus Dummheit und Spott. Das Ganze bedeutet demnach einen tölpelhaften Spötter. Wäre diese Moralität in ihrer Allegorie consequent, so müsste sie *„Hickscorner"* in zwei „Personen" aufgelöst haben, etwa *„Dullness"* und *„Scorn"*. Durch die Vereinigung zweier Eigenschaften ist diese Persönlichkeit der Individualität um eine Stufe näher, als seine Mit- und Gegenspieler. Der Charakter gewinnt jedoch noch an Individualität durch andere Umstände in dem Stücke. Er tritt als Lebemann der liederlichsten Sorte auf: von einer Reise zurückgekehrt, gibt er einen ausführlichen Bericht über seine Erlebnisse; erzählt, wie er *„kept a fair shop of bawdry in a ship"*, bei einer Rauferei ein Loch im Kopfe davontrug u. A. Dabei spielt er häufig auf zeitgenössische Ereignisse und Orte *(the stews, Newgate)* an. Obwohl also dieser Charakter dadurch an Bestimmtheit gegenüber den blassen Allegorien des Stückes hervortritt, kann er auf vollkommene Indivi-

[1]) Baumann, Londinismen. Berlin 1887, p. 76.

dualität doch noch keinen Anspruch machen, denn sein Wesen ist trotz Allem doch noch zu einfach und zu wenig determinirt. Der Dichter selbst hat schon durch den Namen, den er ihm gab, seinen gleichfalls allegorischen Charakter ausdrücken wollen, obwohl er die Allegorie, wie soeben gezeigt wurde, nicht consequent durchgeführt hat. Wir besitzen daher in *„Hickscorner“* ein Wesen, das zwar zusammen mit allegorischen Personen auftritt, das selbst halb Allegorie, halb Individualität ist und durch diese seine Zwitterstellung das Uebergangsstadium von der Allegorie zu voller dramatischer Individualität darstellt. Es musste nun eine Zeit kommen, wo ein Dichter sich die Winke, die ihm die *Miracleplays* und die Moralitäten bezüglich dramatischer Charakteristik gaben, zu Nutze machte, um die undramatische Fessel der Allegorie zu sprengen. Damit musste das Aufgeben der ebenfalls undramatischen lehrhaften Absicht Hand in Hand gehen und das Tragische von dem Komischen streng geschieden werden.

Der erste englische Dramatiker, der diesen Weg betrat, und so der Moses, wenn auch nicht der Josua des regulären Dramas wurde, ist John Heywood. Da aber auf diesem Fortschritt die ganze folgende Entwicklung des englischen Lustspieles beruht, so sehe ich darin die Berechtigung, das Leben, den Charakter, die künstlerische Individualität, die Stücke und die Verdienste John Heywoods, die er sich um die Förderung des englischen Lustspieles erworben hat, vorzuführen.[1])

---

[1]) Die folgenden Ausführungen beruhen auf den beiden in Dodsley's Collection of Old Plays, vol. I abgedruckten *Interludes „The Pardoner and Friar“* (P. F.) und *„The Four P's“* (F. P.); dem von Fairholt in den Publicationen der *Percy Society, vol. XX* abgedruckten *Interlude „Wit and Folly“* (W. F.), ferner den von demselben Gelehrten in der Einleitung dazu gegebenen reichlichen Auszügen aus dem *„Play of Weather“* (P. W.), *„Play of Love“* (P. L.) und *„The Merry Play of Johan, the Husband, Sir John, the Priest and Tyb, his Wife“* (J. H.). Von den drei zuletzt genannten Stücken existiren keine Neudrucke, obwohl J. H. im Jahre 1819 in Oxford, freilich nur *for private circulation*, erschien. Doch sind die Auszüge Fairholts so reichlich, dass sie für meinen Zweck genügen können.

John Heywoods Leben.

Das Material zu einer Lebensbeschreibung John Heywoods ist dürftig und wenig gesichtet. Das, was über ihn bekannt ist, findet sich bei Wood, Chalmers und in den gangbaren Literaturgeschichten. Die Quellen zu einer Heywood-Biographie bestehen in Eintragungen seines Namens, seiner Profession und Besoldung in den *Household-books* der zeitgenössischen englischen Herrscher Heinrichs VIII., Edwards VI., Marias und der Prinzessin Elisabeth, nebst einigen Anekdoten, die seine Zeitgenossen und Biographen aufbewahrt haben. Ueber seinen Charakter und seine Lebensführung geben seine dramatischen und allegorisch-sententiösen Schriften manchen Aufschluss.

Das Datum [1]) seiner Geburt ist unbekannt, sein Geburtsort unsicher. Was man daher über beide sagen kann, ist nur mehr oder minder wahrscheinliche Conjectur.

---

[1]) Das Epigramm Nr. 16, p. 181 der *Spenser Soc. Publ., vol. I* lautet:

My wyfe hath a childe now at fowre and ten.
At fowre score and ten yeres? nay fréend, nay: what then?
At fowre score and ten quarters of a yere, I ment.
Ment ye so? and I ment yeres. by which extent
Your wyfe might séeme your mother: but now I smell,
You may séeme your wyues father wonderfoole well.

Bezieht sich der Inhalt des Epigrammes auf den Dichter selbst? Die „Epigramme" wurden unter der Regierung der Königin Maria abgefasst und 1556 gedruckt. Das Epigramm p. 201 a. a. O. lautet in seiner letzten Zeile:

But beyng true to god, quéene, countre, and crowne.

Diese „*quéene*" kann nur Königin Maria sein. Zwischen 1553 und 1556, als die „Epigramme" geschrieben wurden, war John Heywood nach meiner Berechnung S. 10 f. circa 60 Jahre alt; er konnte also der Vater einer Zweiundzwanzigjährigen „*wonderfoole well*" genannt werden.

Sein Geburtsjahr kann nur annähernd festgestellt werden.

Die erste Erwähnung John Heywoods in Verbindung mit dem Haushalt Heinrichs VIII. erscheint im Jahre 1514. Es ist eine trockene Notiz, die bloss seinen Namen nennt.

Im Jahre 1519 wird er in den Rechnungsbüchern ein *„singer“* genannt. Von sich selbst sagt John Heywood:[1])

Longe have I been a singing man,
And sondrie partes ofte I have songe,
Yet one parte, since I first began,
I cold nor can sing, olde or younge.

Collier nimmt nun an, dass John Heywood im Jahre 1519 als Sängerknabe am Hofe gehalten wurde. Wenn Heywoods Stimme damals (1519) noch nicht gebrochen war, so müsste seine Geburt an den Anfang des Jahrhunderts, etwa 1506, gesetzt werden. Aber Colliers Annahme ist schon wegen der Schlussworte der obigen Verse nicht nothwendig und verträgt sich auch nicht mit dem Umstande, dass Heywood spätestens schon im folgenden Jahre (1520) als Verfasser des *Merry Interlude* vom *Pardoner and Friar* erscheint. Denn es ist kaum denkbar, dass derselbe Mensch, der noch 1519 Sopran- und Altpartien sang, ein Jahr darauf als dramatischer Dichter auftritt. Doch scheint Collier selbst schon von seiner Annahme abgekommen zu sein, da er in einem späteren Theile seines Werkes einsah, dass der Beginn der Autorschaft unseres Dichters nicht 1530, sondern mindestens zehn Jahre früher angesetzt werden müsse.[2]) Gegen einen so späten Ansatz des Geburtsjahres spricht auch die Schwierigkeit, Heywoods akademische Laufbahn in seiner Biographie unterzubringen.

Wenn ich eine Vermuthung wagen darf in einer Sache, die eines stricten Beweises so wenig fähig ist, so würde ich circa 1494—1496 als wahrscheinliches Geburtsjahr vorschlagen. Meine Gründe dafür sind folgende: Anthony Wood erzählt,[3]) dass John Heywood in Oxford, Broadgate,

[1]) Collier I, 170.

[2]) Collier II, 385, 386.

[3]) Athenae Oxonienses, p. 148.

(dem späteren Pembroke College in St. Algate's Parish) studirte. Diese Angabe ist allgemein angenommen, da Heywoods schriftstellerische Arbeiten auf eine gelehrte Bildung schliessen lassen; da Woods Angabe ferner genau ist, so wird man sie als festen Ausgangspunkt benützen können. Der Dichter selbst spielt in den Epigrammen zweimal auf Oxford und beide Male auf Oertlichkeiten an, die mit der Universität zusammenhängen. [1])

Auch in *„Wit and Folly"* ist es ein Oxforder Gelehrter, der den Streit entscheidet.

In welche Zeit fallen nun Heywoods Universitätsstudien? Es ist von vorneherein wahrscheinlich, dass er vor 1514 in Oxford war, bevor er in die Dienste Heinrich VIII. und des Hofes trat.

Wir hören, dass der Dichter eine genaue Bekanntschaft mit Sir Thomas Moore eingegangen sei, um die Zeit, als dieser mit der Abfassung des Werkes „Utopia" beschäftigt war. „Utopia" erschien 1516. Nun kam John Heywood auf die Empfehlung seines gelehrten Freundes und Gönners an den Hof. Sir Thomas Moore beschäftigte sich mit dem Plan der „Utopia" und verfasste das Werk in North Mims, Herfordshire. Gerade in diesen Ort kam aber Heywood nach missglückten akademischen Studien, da es sich in Oxford herausstellte, dass er für das „sesshafte Leben eines Gelehrten" nicht geschaffen war. Das konnte aber Alles nur vor 1514 geschehen sein.

Wie alt war nun Heywood, als er, ein verunglückter Student, nach North Mims kam?

---

[1]) Nr. 55, p. 188 a. a. O.:

Of Verdingales (Reifröcke).

Alas poore verdingales must lie in the strete:
To house them, no doore in the citee made meete.
Syns at our narow doores they in can not win,
Send them to Oxford, at Brodegates to get in.

und Nr. 63, p. 189:

Of Testons (Silbermünzen, Sixpence).

Testons be gone to Oxforde, god be their spéede:
To studie in Brazennose there to procéede.

Junge Leute scheinen zu seiner Zeit in der Regel in einem Alter von etwa 16 Jahren nach Oxford geschickt worden zu sein. Das ersehen wir aus dem Beispiel eines chronologischen Rückschlusses bei Anthony Wood.[1])

Das Geburtsjahr von Sir Thomas Moore ist sicher, nämlich 1480; unbekannt ist aber die Zeit seines Oxforder Aufenthaltes. Nun schliesst Anthony Wood aus der ersteren Angabe auf das Datum 1496, als das muthmassliche Jahr, in welchem Thomas Moore die Universität bezog. Wenn wir daher in Heywoods Angelegenheiten einen Analogieschluss ziehen und etwa zwei bis vier Jahre Oxforder Studienzeit annehmen, so fällt seine Geburt von 1514 zurückgerechnet zwischen 1494 und 1496. Darnach wäre er etwa 18 oder 20 Jahre alt gewesen, als er 1514 an den Hof kam.

Der Versuch, Heywoods Geburtsjahr zu bestimmen, ist früher noch nirgends gemacht worden; sein Geburtsort ist ziemlich umstritten. Chalmers versichert, dass der Dichter in North Mims, Herfordshire, in der Nähe von St. Albans geboren sei; ihm folgen Fairholt u. A. Auf der andern Seite macht ihn Anthony Wood in entschiedener Weise zu einem Londoner, da ihn John Bale, der selbst am 21. November 1495 geboren ist und Heywoods Zeitgenosse war, „civis Londoniensis" nenne. Es liege, meint Wood, kein Grund vor zu der Annahme, dass Heywood diesen Titel auf andere Weise, als vermöge seiner Geburt in London erhalten habe.[2])

Andere Gelehrte halten jedoch trotz Wood an North Mims fest. Hazlitt gibt, auf die Autorität von Peshams *„Compleat Gentleman"*, in der Vorrede zu *The Four P's* an, dass Heywood einen hübschen Landbesitz zu North Mims besessen habe. Meiner Ansicht nach reichen diese äusseren

---

[1]) Hist. et. Antiq. Oxonienses II, 358.

[2]) Man sieht nicht recht ein, warum Wood gerade bei Heywood auf die Angabe Bales hin so entschieden auf seiner Londoner Abstammung besteht, da derselbe Bale in Scriptores Britanniae II, 105 auch Henry Brinklow, den Verfasser von *The Complaynt of Roderyck Mors* und anderer Pamphlete *(Early English Text Soc., Extra Ser.* Nr. 22, p. V), einen „civis Londoniensis" nennt, obwohl er nachweislich der Sohn eines Farmers in dem Kirchspiel von Kentbury, Berkshire, war.

Gründe, der Titel „civis Londoniensis“ und das North Mimser Landgut, nicht hin, den Streit zu entscheiden. Innere Gründe sprechen aber doch mehr zu Gunsten von North Mims. Dass sich der junge Heywood nach dem nutzlosen Verbrauch einiger akademischer Semester gerade nach North Mims zurückzog, ist auffallend, wenn es nicht seine Heimat war, wohin der gestrenge Herr Vater den Taugenichts ad audiendum verbum rief. Das gelegentliche Vorkommen von Provinzialismen in seinen Stücken und Epigrammen, der conservative Standpunkt seiner Aussprache, seiner gesellschaftlichen und religiösen Ansichten, die genaue Bekanntschaft mit dem Leben und Treiben, den Lebensanschauungen und dem Aberglauben des Landvolkes, die seine Werke aufweisen, machen eine auf dem Lande zugebrachte Jugend wahrscheinlich. Dort also in North Mims traf Sir Thomas Moore den jungen abgewirthschafteten Oxforder Musensohn. Schon auf der Universität war er wegen seines schlagfertigen Witzes berühmt. In irgend einer Dorfkneipe mochte der junge Wildfang seine Witze gerissen, mit seiner jugendfrischen Stimme ein lustiges Liedchen gesungen, der ländlichen Zechgesellschaft vergnügliche, nicht allzu decente Schnurren erzählt haben, als ihn der tiefe Denker Sir Thomas Moore „entdeckte“. Er hielt es nicht unter seiner Würde, mit ihm Freundschaft zu schliessen, um ihn hernach aus seiner sorglosen Verborgenheit zu Dichterruhm und Hofgunst zu befördern.

Das Resultat der vorstehenden Untersuchung ist demnach folgendes: John Heywood ist spätestens 1494 bis 1496 geboren. Um die Jahre 1510—1512 ging er nach Oxford, zog sich vor 1514 nach North Mims, Herfordshire, seinem muthmasslichen Geburtsorte, zurück, wurde daselbst mit Sir Thomas Moore bekannt und von ihm als vorzüglicher Musiker an den Hof Heinrichs VIII. empfohlen, wo er 1514 in einem Alter von 18 bis 20 Jahren zum ersten Male erwähnt wird.

Heinrich VII., der grosse Sparmeister, war im Jahre 1509 gestorben. Sein Sohn begann bald nach seines Vaters Tode die Hoffestlichkeiten auf einem viel glänzenderen Fusse

einzurichten. Schon 1511 hatte er zuerst italienische Maskenfeste und Hofbelustigungen eingeführt und mit märchenhafter Pracht und Verschwendung ausgestattet.[1]) Im Jahre 1514 wurden die Musikcapellen neu zusammengestellt, und zu der alten Theatertruppe trat eine neue. Es ist also gewiss kein zufälliges Zusammentreffen, dass der „Sänger" John Heywood gerade in diesem Jahre an den Hof kam. Die Würdenträger des Hofes, darunter auch Sir Thomas Moore, suchten sich durch Anwerbung tüchtiger musikalischer Kräfte bei dem jungen Herrscher in Gunst zu setzen.

Im Jahre 1519 erscheint John Heywood als *„singer"* mit einem Taggelde von 8 d.; im folgenden Jahre (1520) 6. Januar erhielt er schon eine Besoldung von 5 £ und 1526 als *„player on the virginals"* eine solche von 6 £ 13 sh. 4 d. mit vierteljährigem Zahlungstermin. Seine Anstellung war also inzwischen definitiv geworden. Sein Name erscheint da in einer ziemlich gemischten Gesellschaft, eingereiht unter Instrumentenmachern, Orgelbauern, dem Hofnarren, einem Buchbinder, einem Schreiber, einem Graveur, einem Minstrel und einem Maler.[2]) In den königlichen Ausgabebüchern der Jahre 1538—1542 wird John Heywood mehrfach und stets als *„player on the virginals"*, doch mit einem vierteljährigen Einkommen von nur 2 £ 10 sh. erwähnt. Diese Schmälerung seines Gehalts wird sich daraus erklären, dass er ausser den Einkünften eines königlichen Musikers noch andere Einnahmsquellen besass. Das geht aus den Rechnungsbüchern der Prinzessinen Maria und Elisabeth hervor, in welchen sein Name in Verbindung mit an ihn gezahlten Summen erscheint. So finden wir eine Zahlung an Heywood, eingetragen (1533) in dem *Household-book* der Prinzessin Elisabeth, für irgend welche nicht näher bezeichnete Dienste; ferner zwei Posten in dem Budgetausweis der Prinzessin Maria, und zwar: im Januar 1536/37 *„item given to Heywood's servante for bringing of my Lady's Grace Regalles from London to Grenewiche XX d."*, und im März 1537/38 zuerst eine

---

[1]) Hall. Chronicle An. 2, Henry VIII.

[2]) Collier a. a. O.

directe Anspielung auf Heywoods dramatische Thätigkeit: *„item given to Heywood playing an interlude w^t ‚his childern' before my ladie's Grace XL sh.“*

Während der Regierung Edward VI. liess Prinzessin Elisabeth dramatische Spiele aufführen. Wir begegnen einem Zahlungsauftrag an Heywood, lautend auf 1 £ 10 sh. für ein Stück *(play)*, aufgeführt von den Kindern *(the childern)*.

Im ersten Regierungsjahre Marias (1553) erscheint er abermals als *„player on the virginals“* mit einer Besoldung von 50 £. Die Höhe dieser Summe im Vergleich mit der Geringfügigkeit der früher erwähnten erklärt sich daraus, dass John Heywood beim Regierungsantritte der Königin Maria ganz in ihre Dienste trat, und seine früheren von verschiedenen Zahlungsstellen zu begleichenden Einkünfte in eine Pauschalsumme zusammengezogen wurden.

Die interessantesten Notizen sind die, welche Heywood in Verbindung mit dramatischen Aufführungen, und zwar als *master of the (his) childrен* nennen.

Die theatralischen Einrichtungen am Hofe Heinrichs VIII. waren, wie oben erwähnt, schon 1514 geändert worden. Es wurde eine neue Schauspielertruppe engagirt und dem königlichen Hofhalt einverleibt, so dass von dieser Zeit zwei Truppen bestanden, welche *„the king's players“* und *„the king's old players“* hiessen. Ausserdem wurden die *Children of the Chapel* gelegentlich in eine Schauspielertruppe verwandelt. Bis 1521 (12. Henry VIII.) war Cornysshe ihr Master gewesen. Im Jahre 1526 wurde es Crane und wird als solcher noch 1544, 1545 (35. 36. Henry VIII.) erwähnt. Dagegen haben wir die nicht weniger authentische Nachricht, dass John Heywood ein Interlude einmal *with „the“ children*, das andere Mal mit *„his“ children* vor der Prinzessin Maria aufführte. Aus dieser Schwierigkeit gibt es zwei Auswege. Entweder wurde Heywood nur interimistisch, vielleicht in dem Ausnahmsfalle der Aufführung eines seiner eigenen Interludes, mit der Einübung der „Kinder“ betraut; oder gab es mehrere solche Kindertruppen, von denen eine der

Prinzessin Maria zugehörte und deren Master dann John Heywood war.[1])

Es unterliegt aber keinem Zweifel, dass er sich infolge seiner Fähigkeiten auf dem Gebiete der Musik und Poesie, durch seine gesellschaftlichen Talente vom einfachen Taglohn- und Tafelmusikanten[2]) zu einer leitenden Stellung bei den musikalischen und theatralischen Hoffestlichkeiten emporgearbeitet hatte. Er war daher keineswegs, wie man aus den Angaben mancher Literaturgeschichten leicht schliessen könnte, nur eine Art von besserem Hofnarren.

Neben diesen durch authentische Aufzeichnungen gesicherten Thatsachen aus Heywoods Leben besitzen wir eine Reihe von Notizen mehr anekdotenhaften und deshalb weniger verlässlichen Charakters. Es wird von verschiedenen Seiten versichert, dass ihm seine Stimme, sein Humor, verbunden mit dem Talente, würzige Geschichtchen zu erzählen, die Gunst Heinrichs VIII., an dessen Hofe er 33 Jahre gelebt hatte, sicherten. Er war ferner ein strenggläubiger Anhänger der römisch-katholischen Kirche. Den Gefahren, die einem solchen drohten, wusste er jedoch stets glücklich zu entgehen, so lange sein alter Gönner lebte. Schlechter ergieng es ihm, als Edward VI. auf den Thron kam. Er wurde der Theilnahme an einer Katholikenverschwörung verdächtigt. Nur sein schlagfertiger Witz und die Verwendung eines Hofbeamten, der den König zu überzeugen wusste, dass ein so sorg- und argloser Patron sich kaum eines Hochverrathes

---

[1]) Dass es zu gleicher Zeit mehrere „*Children of the Chapel*“ gab, scheint aus der Nachricht zu erhellen, dass Lord Howard in der Regierungszeit der Könige Edward IV., V. und Richard III. vier solche Kindertruppen in seiner Hauscapelle hielt.

[2]) Forest empfiehlt in dem Prolog zu seinem *Pleasant Poesye of Princelie Practise* dem König Edward VI.:

> „*Dynner onys ended rise not vpp lightelye,*
> *haue then some noyse of musycall sownde,*
> *as harpe, vyall, lute or some symphonye;*
> *Virgynalls, rybecke, with Taberlet rownde,*
> *Semblylye handeled in their monochorde.*“

Early Engl. Text Soc., Extra Ser. Nr. 32, p. LXXX.

schuldig gemacht haben könnte, retteten ihn vor der „sechsschwänzigen Peitsche“ *(six-stringed whip)*, oder, wie Andere sagen, vor dem Galgen. Unter *„six-stringed whip“* versteht man im bildlichen Sinne auch die *Six Articles*, welche im Jahre 1540 erlassen wurden. Sie enthalten sechs Punkte, welche die Lehre von der Transsubstantiation und Empfängniss, die Communion unter beiderlei Gestalten, den Cölibat, die Priesterehe, die Messe und Ohrenbeichte ganz im katholischen Sinne regeln. [1]) Es ist daher schwer zu sagen, gegen welchen dieser Punkte sich John Heywood vergangen haben sollte. Nichtsdestoweniger ist diese Anekdote für seine religiösen Ueberzeugungen insofern bezeichnend, als man ihn reactionärer Sympathien für fähig hielt. Auf welch gemüthlichem Fusse er mit hohen Herren bei Hofe stand, beweist die Anekdote, die in der Vorrede zu seinen Stücken in Dodsleys *Old Plays* (1874) steht.

Als Prinzessin Maria im Jahre 1553 Königin wurde und eine katholische Reaction eintrat, genoss der orthodoxe Dichter Hofgunst und Ansehen in noch viel höherem Masse, als unter ihrem Vater. [2]) Schon im Jahre 1534/35, als Maria erst 18 Jahre alt, in tiefster Ungnade und ein Gegenstand fortwährender Verlegenheit war, hatte Heywood einen Panegyricus auf ihre Schönheit gedichtet. [3]) Schon an dem der Krönung vorangehenden Tage (27. September) erhielt Heywood den ehrenvollen Auftrag, an die Königin eine Anrede zu halten, als sie in festlicher Procession von London nach Westminster zog. Er wurde an dem Eingange zu St. Pauls Kirchhof aufgestellt, „sass auf einer Tribüne unter einem Triumphbogen und hielt hier seine Anrede in lateinischer und englischer Sprache“. Er verfertigte auch eine „Ballade“ auf die Zusammenkunft und Hochzeit der Königin mit Philipp, damaligem Herzog von Mailand, dem späteren König von Spanien. Man wirft dem Dichter vor, dass er die Feder nur in Nachahmung des spanischen Dichters Vargas

[1]) Die *Six Articles* sind abgedruckt in Nr. 13, p. 103 *Early Engl. Text. Soc. Extra Ser.*

[2]) Ich folge von hier bis zum Schluss der Biographie Heywoods S. 19 der Darstellung Fairholts a. a. O.

[3]) Ein Fragment davon bei Fairholt a. a. O.

ergriff, der nach Puttenhams Angabe für ein *„epithalamie“* auf dieselbe Vermählung[1]) eine lebenslängliche Pension von 100 Kronen erhielt. In der Hoffnung auf eine ähnliche Belohnung hätte unser Dichter dann seine von Byzantinismus triefenden Zeilen verfasst. Dieses Hochzeitsgedicht ist allegorisch in der Art von Dunbars *„Thistle and Rose“*. Es preist den spanischen Aar, die weisse und die rothe Rose in den Wappenschildern der Neuvermählten. Es hat sein Missliches, die Gefühle solcher und ähnlicher Gelegenheitspoesie auf ihre Echtheit zu prüfen. Ich denke aber, dass ein Dichter, der dieselbe Fürstin besang, als ihr Stern so gesunken war, auch im Stande war, aus ehrenwerthen Motiven diejenige zu preisen, die ihm für ein sichtbares Zeichen des unausbleiblichen Triumphes der katholischen Sache galt.

Zu Ehren derselben Königin und des Katholicismus verfasste Heywood ein anderes, ebenfalls allegorisches Gedicht, welches im Jahre 1556 erschien. *„The Spider and the Flie“* ist sein längstes Werk. Es ist von Wood und Chalmers beschrieben worden.[2]) Collier nennt es eine Parabel, Apologie oder Allegorie, und Warton, der Heywood auch sonst sehr übel gesinnt ist, eine „alberne, langweilige und kleinliche Poeterei“. Der Sinn der Allegorie ist, dass das Mädchen Maria, d. h. die Königin, den Streit zwischen den Spinnen und den Fliegen dadurch entscheidet, dass sie mit dem Kehrbesen dreinfährt und die ersteren auskehrt. Die Spinnen bedeuten die Protestanten, die Fliegen die Katholiken. Am Schlusse des Werkes macht der Dichter eine Bemerkung, die so viel heisst, als dass *„The Spider and the Flie“* sein letztes Werk war. Diese chronologische Angabe wird uns noch einmal beschäftigen.

Die sogenannten *„Proverbs and Epigrams“*[3]) erschienen im Jahre 1562 und abermals 1566. Sie sind jedoch grössten Theiles erst in der Regierungszeit der Königin Maria geschrieben. In

---

[1]) 25. Juli 1554.

[2]) Ein Neudruck davon existirt nicht; der Druck von 1556 ist aus keiner continentalen Bibliothek zu erlangen.

[3]) Sie sind abgedruckt in Nr. 1 der Publicationen der Spenser Soc. 1867 unter folgendem Titel: *John Heywoodes Workes. A dialogue con-*

mehreren derselben bezieht sich Heywood nämlich auf eine Königin *(queene)*, die nur Maria sein kann, da ja der Dichter bei der Thronbesteigung Elisabeths England verliess.

Er blieb aber ein Günstling Marias bis ans Ende ihrer Tage. Sie liess ihn, erzählt man, häufig an ihr letztes Krankenlager rufen und sich Geschichten von ihm erzählen, wobei öfters ein Lächeln die stahlharten Gesichtszüge der blutigen Königin löste.

Wenn wir so die poetischen Dienste, die Heywood seiner königlichen Gönnerin in panegyrischen Gedichten, Epithalamien, Apologien und poetischen Ansprachen geleistet hat, zusammennehmen, so müssen wir ihn thatsächlich als ihren Poeta Laureatus bezeichnen, wenn er es auch dem Titel nach nicht war.

Doch nach dem Tode Marias sanken Hofgunst und Hofglanz für immer in den Staub. Da Heywood orthodoxer Katholik war, verliess er mit vielen seiner Glaubensgenossen bei dem Thronwechsel ein Land, in welchem der Protestantismus unter Anna Boleyns Tochter zur ausschliesslichen Geltung kommen musste. Man befürchtete, die neue Regierung würde für die unter dem vorigen System begangenen Grausamkeiten Wiedervergeltung üben. Diese musste vor Allem die Günstlinge Marias treffen, unter denen John Heywood sicher einer der bevorzugtesten gewesen war. Die Sorge um die Sicherheit der Person und der Religion bewog den Dichter und viele seiner Glaubensbrüder ins Exil zu gehen. Er liess sich in Mecheln nieder, und hier ist er auch gestorben. Das Todesjahr ist unsicher. Die Mehrzahl der Biographen nimmt 1565 an; doch lässt ihn eine Tra-

---

teynyng the number of the effectuall proverbes in the Englishe tounge, compact in a matter concernynge two maner of maryages. With one hundred of Epigrammes: and thrée hundred Epigrammes vpon thrée hundred prouerbes: and a fifth hundred of Epigrams. — Wervnto are now newly added a syxt hundred of Epigrams by the sayde John Heywood. Londini a. Ch. 1562. Imprinted at London in Fléetstrete by Thomas Powell C. Priv.

Der *„dialogue"* erschien schon 1547 in einem *black letter quarto* für sich, vgl. Wright, *Essays* I, 166 und W. C. Hazlitt, *Proverbs and Proverbial Phrases*, p. XIII. Die nähere Erörterung der Abfassungszeit der *„Proverbs"* muss einer späteren Gelegenheit vorbehalten bleiben.

dition bis 1577 leben, demnach ein muthmassliches Alter von 81 bis 83 Jahren erreichen. Der Historiker entscheidet sich gern für die wahrscheinlichere Zahl 1565.

Ueber John Heywoods Bildungsgrad, seinen Charakter als Mensch und Künstler lässt sich Manches theils aus den Quellen, theils aus seinen eigenen Schriften ableiten.

Da er in Oxford studirte, so muss es hier gewesen sein, wo er sich sein Bischen Latein erworben hat, dessen Kenntniss am Hofe Heinrichs VIII. und seiner Nachfolger für jeden, der mitzählen wollte, unentbehrlich war. In seinen Stücken finden sich lateinische Citate; die Rolle, die er bei den Krönungsfeierlichkeiten Marias spielte, spricht sattsam für seine Gelehrsamkeit. Einige Kenntniss der griechischen und römischen Mythologie, wie sie sich in dem „Wetterspiel“ zeigt, eine etwas eingehendere Belesenheit in der heiligen Schrift, den Briefen des heiligen Paulus und dem epitomirten Aristoteles, sowie endlich einige Uebung in den Kunststücken scholastischer Logik mochten den Rest seiner Oxforder Errungenschaften darstellen.

In der Wahl seiner Lectüre überliess sich Heywood einem gesunden Instinct, der ihn mit gleichgesinnten Geistern in Berührung brachte.

Seine Lieblingslectüre scheinen aber insbesondere die heiteren und komischen Partien von Chaucers Canterbury-Geschichten gewesen zu sein, die er nicht nur las, sondern, wie wir noch sehen werden, in etwas unverfrorener Weise zu seinen Zwecken ausgebeutet hat. Auch er stand unter dem allmächtigen Einfluss der Allegorie und mag mit Dunbars Dichtungen bekannt gewesen sein. Auch dem sein Zeitalter beherrschenden satirischen Zug entzog sich Heywood nicht. Eine genauere Kenntniss der dramatischen Erzeugnisse seiner Zeit und seiner Vorgänger ist ohneweiters vorauszusetzen.

Neben der Poesie befliss sich John Heywood mit vielem Eifer der Vocal- und Instrumentalmusik. Seine hervorragende Stellung als Musiker an dem kunstsinnigen und musikalischen Hofe Heinrichs VIII. spricht gar sehr für sein Talent und seine Virtuosität.

Wenn wir vorderhand von seinen Eigenschaften als dramatischer Dichter absehen, so lässt sich sagen, dass seine Hauptstärke das Fabuliren und das Belehren war, denn durch alle seine Werke geht ein lehrhafter Zug, für dessen Vorhandensein die 600 Sprichwörter-Epigramme den besten Beweis bilden. Ausserordentlich wohl vertraut mit dem Schatze der Spruchweisheit seines eigenen Volkes, scheint er Einzelnes auch fremdländischem Gut entlehnt zu haben, wie dem deutschen das Sprichwort:

Where as nothing is, the kynge must lose his right.
And thus, kyng or keyser must haue set them quight.[1])

Nach Allem aber, was wir von ihm wissen, war John Heywood eine echte, rechte Künstlernatur, frohsinnig, sorglos, nicht übersparsam, Wein, Weib, Gesang und ungezwungener Geselligkeit ergeben. Am Schlusse des fünften Hunderts seiner Epigramme hat Heywood auf sich selbst ein Sinngedicht gemacht, das ich ganz citiren will, weil es sehr charakteristisch ist. Es lautet:

Of Heywood.

Art thou Heywood with the mad mery wit?
Ye forsooth maister, that same is euen hit.
Art thou Heywood that applieth mirth more then thrift?
Ye sir, I take mery mirth a golden gift.
Art thou Heywood that hath made many mad plaies?
Ye many plaies, fewe good workes in all my daies.
Art thou Heywood that hath made men merry long?
Ye: and will, if I be made mery among.
Art thou Heywood that woulde be made mery now?
Ye sir: helpe me to it now I beseche yow.

So sang ein sechzigjähriger Mann! Er liebte lustige und heitere Gesellschaft,[2]) in der er gewiss einer der

---

[1]) *Dialogue conc. two Marr.* Spenser, Soc. I, p. 39.

[2]) F. P. (1874) 382, 8, 9:

Where company is met and well agreed,
Good pastime doth right well indeed.

Fröhlichsten war, und war ein erklärter Freund eines guten Tropfens.[1])

Zahlreiche Epigramme, sowie der ganze *Dialogue „Wit and Folly"* bezeugen seine Werthschätzung des Witzes und seine Verachtung der Bornirtheit und Hohlköpfigkeit.[2]) Heywood war auch nicht bloss ein gewöhnlicher Musikant, sondern ein Musiker, seiner Kunst mit Lust und Liebe ergeben, wie sein Loblied auf den Tenor beweist.[3])

Gewiss hatte er auch Erfahrungen mit dem schönen Geschlecht gemacht, die ihn jedoch nicht gerade zu dessen Gunsten gestimmt zu haben scheinen, denn in allen seinen Werken ergreift er sichtlich freudig jede Gelegenheit, uns die Weiber von der schlechtesten Seite zu schildern.

Wenn man auch viel davon auf Rechnung conventioneller Satire setzen muss, so ist es doch auffallend, dass er auch nicht in einem einzigen Epigramm der guten Seiten der Frauen Erwähnung thut. Die Idee vielmehr, dass das

---

[1]) Spenser, Soc. I, Nr. 4, p. 89:

Of water, wine, and ale
Water vnder a bote, wine in a bottell,
The tone I can beare, thother bearth me well,
And where as nother botes nor bottels bée,
Nother can I beare wyne, nor water bear mée.
But aboue all licour welfare ale (I saie)
For I with ale, and ale with me wag away.

Ibid. Nr. 29, p. 205: *Walke groundly,*
Talke profoundly,
Drinke roundly
Sleape soundly

und *If that I drinke to muche, than am I drie,*
If I drinke to littell, more drie am I:
If I drinke no whit, than am I dryest.
To muche, to little, no whit, nought is the best,
Thus drinke we no whit or drinke tyll we burst,
Yet poore drie soules we be euer a thurst.

Die „trockene Seele" wird auch in *The Four P's* als eines der grössten menschlichen Uebel dargestellt.

[2]) Zum Beispiel Nr. 81, p. 192, Epigr.: *Of choice to be a wise man or a foole.*

[3]) Bei Collier I, 170.

Heiraten und das Hängen zwei der unangenehmsten Dinge auf Erden seien, kehrt oft wieder,[1]) und der Vergleich einer zänkischen Frau mit des Teufels Grossmutter ist ihm sehr geläufig.[2]) Man sieht aber, dass er sich durch solche Reflexionen Humor, Laune und einen hartnäckigen Optimismus nicht verderben liess. Freilich wäre ihm eine sparsame Hausfrau zu wünschen gewesen, denn sein Grundsatz „leben und leben lassen" scheint die Ordnung seiner finanziellen Angelegenheiten recht ungünstig beeinflusst zu haben, wenn es ihm mit den Worten seines Epigramms *„Of Heywood"* ernst war.[3])

Die derbe Antwort, die er einem Manne geben lässt, der ein junges, schönes, aber bettelarmes Mädchen heimgeführt, bezieht sich sicher auf ihn selbst.[4])

Trotzdem wir von einem Lebemann dieser Sorte keine tiefe Philosophie zu erwarten haben, so war er doch von der Nichtigkeit irdischer Glückseligkeit, aber ebenso von der Wohlthätigkeit des Scheins überzeugt.[5]) Diese Erkenntniss machte ihn jedoch nicht zum Kopfhänger, sondern liess ihn des Lebens Süssigkeit doppelt geniessen. Trotz seiner

---

[1]) Nr. 6, p. 129 ibid. *Weddyng and hanging:*

Weddyng and hangyng, are desteny, I sée.
Weddyng and hangyng, which is best, sir, (quoth shée)?
Forsooth good wife, hangyng I thinke best (quoth hée)
So helpe me god, good husband, so thinketh mée.
O how like lambes, man and wyfe here agrée.

[2]) *Dial. concern. two Marriages* p. 70, v. 3, 4:

The diuell with his dam, hath more rest in hell,
Than I haue here with the.

[3]) Nämlich:

Art thou Heywood that applieth mirth more than thrift.

[4]) *There is nothing more vayne, as your self tell can,*
Than to beg a bréeche of a bare arst man.

[5]) Ep. Nr. 18, p. 95 ibid. *Feigned newes:*

Better is (quoth he) be it new or stale,
A harmlesse lie, than a harmfull true tale.

und Nr. 74, p. 114:

riches and pouertee in mens mindes lie.

Leichtlebigkeit hatte Heywood doch sein gut Theil von *clear common sense*,[1]) womit sich die für den Höfling unschätzbare Gabe von geschmeidiger Lebensklugheit verband.[2])

Dieser Schatz von Vorsicht ermöglichte es ihm, sich ungefährdet, oder wenigstens nicht ernstlich gefährdet, als orthodoxer Katholik an dem sehr gefährlichen Hofe des zweiten und dritten Tudors zu bewegen, während Männer von strengeren Grundsätzen und unbeugsamer Ueberzeugungstreue das Schaffot besteigen mussten. Des Dichters strenggläubige katholische Ueberzeugung und Gesinnung ist unzweifelhaft und lässt sich mit den Worten seiner eigenen Werke mehrfach belegen. In *The Four P's* gibt er dem skeptischen Apotheker zu verstehen, dass es die Grenzen des menschlichen Verstandes überschreite, die Einrichtungen und Lehren der allgemeinen Kirche zu kritisiren.[3]) Am Schlusse desselben Stückes wird Gott angefleht, die Menschen in dem Glauben an die allgemeine Kirche zu befestigen.[4]) Mit Zuversicht sah er dem endlichen Triumphe Roms entgegen.[5]) Trotzdem trug er kein Bedenken, die Verwelt-

---

[1]) Nr. 20, p. 95 *Of hearyng and speakyng:*

Who hereth oft,
And speaketh seelde
Be witte alofte,
He wynth the féelde.

[2]) Nr. 89, p. 118 *Of meddlars:*

To féede of any frut at any feast
Of all kindis of medlers, meddell with the least
Meddle not with great meddlers. For no question,
Medlyng with great medlers, makth yll digestion.

[3]) *As the church doth judge or take them,*
So do you receive and forsake them.

[4]) *Beseeching our Lord to prosper you all*
In the faith of his Church Universal.

[5]) Nr. 274, p. 168 der Epigramme a. a. O.:

Roome was not bylt on one day, that is well knowne,
Nor in one day Rome wyll not be ouerthrowne.
For where Roome semd puld downe in one day brother,
There is Roome set up agayne in an other.

lichung und Sittenlosigkeit der Priester und Bettelmönche, die Nichtswürdigkeit der Parasiten der römisch-katholischen Kirche, der Pilger und Ablasskrämer den Geisselhieben seines *mad merry wit* zu unterziehen.

So wurde John Heywood wider Wissen und Wollen ein Vorbote der Reformation. Der scheinbare Widerspruch zwischen treuer Anhängerschaft an die alte Kirche und der Rücksichtslosigkeit, mit welcher die Unwürdigkeit ihrer Diener blossgelegt wurde, findet sich auch bei anderen orthodoxen Katholiken.[1]) Die Schaukelstellung des englischen Hofes besonders unter Heinrich VIII.[2]) machte es den Katholiken möglich, ihren reactionären Träumen nachzuhängen, wenn sie sich nur hüteten, sie auf politisches Gebiet hinüberzuspielen. Dazu war aber Heywood viel zu sehr Höfling. Nur selten und erst in der Regierungszeit Marias entschlüpft ihm ein Stossseufzer über die religiösen Zustände. In einem Epigramm, in dem es sich um das Auffinden einer ruhigen Wohnung handelt, heisst es, nachdem verschiedene Strassen von London vergebens abgesucht worden:

Créede lane, they fall out there, brother agaynst-brother.
Aue mary lane: thats as ill as the tother.
Pater noster row: Pater noster row?
A gréede: thats the quietest place that I know.[3])

Unser Dichter scheint in einem Kreise einflussreicher Katholiken verkehrt zu haben und von ihm stark protegirt

---

[1]) Vergleiche zum Beispiel den Dialog Starkeys mit Cardinal Pole, *Early Engl. Text Soc. Extra Ser.* Nr. 12 und 32. Zur Erklärung des Verhaltens Heywoods in dieser Frage kommt noch der Umstand, dass seine *Interludes* alle vor der Reformation in England abgefasst sind. Siehe unten, S. 27 f.

[2]) Vergleiche Macaulay: *Burleigh and his times.* Longm. ed. 1872, p. 233 f. Wie wenig man sich auf die Consequenz des königlichen Oberhauptes der englischen Kirche verlassen konnte, zeigt die Thatsache, dass er an demselben Tage drei Männer in Smithfield für die Bibel verbrennen und drei andere in Tyburn wegen päpstlicher Gesinnung hängen liess. Erschien ja doch noch 1543 ein Erlass Heinrich VIII., der es verbot, Gebräuche der katholischen Kirche auf der Bühne zu verspotten.

[3]) Epigr. Nr. 51, p. 209.

worden zu sein. Sir Thomas Moore ist schon oben oft erwähnt worden. Auch der gelehrte Buchhändler John Rastell, der später die meisten *Interludes* Heywoods verlegte und ein Schwager Sir Thomas Moores war,[1]) scheint diesem Kreise angehört zu haben. Andere Heywoods und Rastells machten später ihr Glück in der katholischen Hierarchie.[2])

Was Heywood bei den Anhängern der neuen Staatsreligion anrüchig machte, wog seine stramme monarchische Gesinnung[3]) und Loyalität wieder auf. Im ersten Epigramm des sechsten Hunderts, das eine Art von politischem Glaubensbekenntniss ist, gibt er seiner Loyalität folgenden Ausdruck:

Of Rebellion.

Agaynst god I dayly offend by frailte:
But agaynst my prince, or natiue countre,
With as much as bodkin, when I rebell,
The next daie after hang me vp faire and well.
The next daie after? nay, the next daie before
Wishe thou thy selfe hangd, in that case euermore.
Before, thou hangst honestly vnwoorthyly,
After, thou hangst, woorthyly vnhonestly.
But ho? at our fyrst dyshe in our mery feast,
Why talke we of hangyng our myrth to molest.
Be our chéese no better then our pottage is,
Better fast than feast at such feastes as is this.
But beyng true to god, quéene, countre, and crowne
We shall at all feastes, not hang vp, but syt downe.

---

[1]) Vgl. Malone: *Hist. Acc. of the Rise and Progress of the Stage.* Basel 1800, p. 36.

[2]) In Woods *Hist. et Antiq. Oxon.* II, 88 finde ich einen Gasparus (Jasper) Heywood und einen Johannes Rastell, die beide wegen ihres Glaubens das Land verlassen mussten und Jesuiten wurden. Der letztere schrieb mehrere theologische Flugschriften, deren Titel schon den orthodox-katholischen Verfasser verrathen. Er starb als Rector der Universität Ingolstadt.

[3]) In den F. P.:

Men cannot prosper, wilfully led,
All things decay where is no head.

Otherwyse.

Wylt thou be taken for a true Englyshe man?
Ye: be true to god, thy quéene, and countre than
Stand fast by thy countre, who euer wold wyn it,
Better stand fast by it, then hang fast in it.

John Heywood lebte in einer sehr bewegten Zeit, in welcher sich die Auflösung der alten und die Bildung einer neuen Gesellschaft vollzog. Politische, religiöse und sociale Fragen von der grössten Tragweite wühlten die Leidenschaften des englischen Volkes auf. Jammer und Elend, das Ueberhandnehmen der Bettler und Diebe, die Verarmung des Nährstandes durch den Latifundienbesitz, das allgemeine Sinken des Nationalwohlstandes sind einige der Themen, die eine reiche zeitgenössische Flugschriften-Literatur in Anspruch nahmen. Aber während Heywoods Genossen von der Feder, wie Skelton, Symon Fyshe, Brinklowe, Robert Crowley[1]) und andere namenlose Pamphletisten grossartige Schlachten gegen die Corruption in Staat und Kirche schlugen und mit ebensoviel Wahrheit als Schärfe die brennenden Tagesfragen behandelten, Verbannung und Tod für ihre Ueberzeugung ertrugen, befand sich unser Dichter am Hofe ausserordentlich wohl und liess sich in seiner Leichtlebigkeit nicht stören. Sein Leben und Streben gieng ganz und gar in der Ausübung seiner Kunst, in Hoffestlichkeiten aller Art auf, und das Unglück der Zeit sah er höchstens im Lichte der Lächerlichkeit. Diese Theilnamslosen, die sich dem Dienste des Vaterlandes entzogen, „sich nur mit eitlem Vergnügen und unnützen Dingen beschäftigten, wie Sänger und Musikanten“ hat einer von Heywoods Zeitgenossen, Starkey, als „Künster der Eitelkeit“ gekennzeichnet.[2]) John Heywood war ein „Künstler der Eitelkeit“.

---

[1]) Diese Flugschriften sind abgedruckt in *Early Engl. Text Soc. Extra Ser.* Nr. 9, 12, 13, 15, 22, 32.

[2]) Starkeys *England in Henry VIII.'s Time,* ibid. ed. Furnival, Nr. 12, p. 387: ... *as al such wych occupyd themselfys about vayn plesurys and nothing necessary as ... syngarys and playarys apon instrumentys, lyuyng therby ... artificers of vanity.*

Chronologische Bemerkungen zu John Heywoods Interludes.

Heywoods Stücke sind, wie sich zeigen wird, alle zwischen 1520 und 1530 geschrieben. Es sind ihrer sechs: *„The Pardoner and Friar“* (der Ablasskrämer und der Bettelmönch), *„The Play of Weather“* (das Wetterspiel), *„The Play of Love“* (das Liebesspiel), *„The merry play between John, the husband, Tyb, his wife, and Sir John, the Priest“* (das Hahnreispiel). Diese vier Stücke wurden im Jahre 1533 von John Rastell gedruckt. Ferner schrieb er *„Wit and Folly“* (Weisheit und Thorheit) (undatirt), endlich *„The Four P's“* (die vier P), gedruckt von William Middleton, ohne Datum. In dem Epigramm auf sich selbst (S. 21) spricht Heywood von *many plays*, die er geschrieben. Ob er ausser den angeführten sechs Interludes noch andere gedichtet und ob eins oder einige verloren sind, wissen wir nicht. Der Ausdruck *many plays* in dem Epigramm scheint es anzudeuten. Etwas ganz Genaues über die Abfassungszeit lässt sich bei keinem der Stücke sagen. Nur bei einem, nämlich P. F., ist eine Datirung versucht worden. Es muss nämlich vor 1521 gedichtet sein, da vom Papste Leo X. als von einem Lebenden gesprochen wird.[1]) Leo X. starb aber 1521.

Zugleich gilt dieses Interlude als das älteste Heywoods. Die grosse Einfachheit der Composition, die jugendlich sprudelnde Sprache des stichomythisch geführten Dialogs und die vollständige Abhängigkeit von Chaucers *Pardoner's Prologue* und *Sompnoure's Tale* lassen sich für diese Annahme geltend machen. Es wäre freilich verlockend, aus der grossen Aehnlichkeit des „Wetterspieles“ und des „Liebesspieles“ mit den Moralitäten den Beweis anzutreten, dass uns diese beiden Stücke die ältesten Erzeugnisse von Heywoods Muse darstellen, aber ich muss mich begnügen, diese Möglichkeit anzudeuten, da sich dafür keine anderen Anhaltspunkte finden.

---

[1]) *That Pope Leo the Tenth hath granted with his hand*
Ten thousand years and as many Lents of pardon.

Das einzige Stück, dessen Abfassungszeit sich mit einiger Wahrscheinlichkeit bestimmen lässt, ist *The Four P's.* Ganz sicher ist, dass es jünger ist, als P. F. In beiden Stücken kommt ein Ablasskrämer vor, dessen Reliquienkasten in *The Four P's* ausser den in P. F. vorhandenen Reliquien noch eine bedeutende Vermehrung aufweist. Während die übrigen *Interludes* in dem vierhebigen Langvers geschrieben sind, ist das Versmass von *The Four P's* die normale viertaktige Kurzzeile; auch ist Heywood in der Versification viel sorgfältiger als in den übrigen; ferner ist es auch das längste und in mancher Beziehung das beste Stück. Während endlich die übrigen Stücke (bis auf das undatirte W. F.) im Jahre 1533 schon gedruckt wurden, erschien F. P. in einem Verlage, in dem kein datirtes Werk vor 1543 und keines nach 1547[1]) (1548) herauskam. Alle diese Umstände weisen diesem Stücke den chronologisch letzten Platz unter Heywoods *Interludes* an. Collier meint, es sei circa 12 bis 15 Jahre vor seiner Veröffentlichung geschrieben worden, was seine Abfassungszeit zwischen 1528—1535 fixiren würde. Ward nimmt 1540 an. Die Herausgeber von Dodsleys *Old Plays* stellen es vor das Interlude *„Thersites"*, dessen Abfassungszeit sich genau (1536) bestimmen lässt, und deuten durch diese Anordnung an, dass es nach ihrer Meinung vor 1536 aus der Feder des Dichters kam.

Keiner aber von diesen Gelehrten führt Gründe für diese oder jene Behauptung an.

Ich will zunächst den Beweis antreten, dass das Stück vor dem Jahre 1535 vorhanden gewesen sein muss. Der Weg führt uns über das obenerwähnte Interlude *„Thersites"*. Am Ende dieses Stückes heisst es:

Beseech ye also that God may save his (Henry VIII.'s) *queen Lovely Lady Jane, and the prince that he hath send them between.*

[1]) Doch ist mir wenigstens ein Buch bekannt, das von William Middleton im Jahre 1548 gedruckt wurde, nämlich Andrew Boorde's *„Breviary of Health"*. Er war Leibarzt Heinrichs VIII. und ein Günstling der Königin Maria. Sein Buch wurde gedruckt „cum priuilegio ad imprimendum solum, for William Midleton, Anno 1548". *Early Eng. Text Soc. Extra Ser.* Nr. 10, p. 384. Collier und ihm folgend Ward haben 1547.

Johanna Seymour, die dritte Gemahlin Heinrichs VIII., gebar am 12. August 1537 einen Sohn, den nachmaligen König Edward VI. Sie soll schon am zweiten Tage nach der Geburt des Kindes gestorben sein. Das Datum einer Aufführung des *„Thersites“* ist also bis auf den Tag bestimmt. Das Stück muss aber schon früher einmal aufgeführt worden sein. Die oben citirten Schlussverse sollen zwei vierhebige Langverse sein; sie repräsentiren sich aber durch eine selbst in diesem Versmass seltene Holprigkeit und den Silbenüberfluss als ein späteres, der Gelegenheit angepasstes Einschiebsel. In dem Stücke selbst heisst es in der einleitenden Scene zwischen Mulciber, dem Gott des Feuers, und dem Eisenfresser Thersites:

Why Thersites, hast thou any wit in thy head,
Wouldst thou have a sallet (salad) *now? All herbs are dead?*

Dieses Wortspiel[1]) deutet auf eine winterliche Zeit der Aufführung. Weiter sagt Miles, einer der Charaktere des Stückes:

Surely for all thy words I will not fear,
To assay thee a touch, till some blood appear,
I will give thee somewhat for the gift of a new year.

Diese Worte deuten entschieden auf Weihnachten; denn wir müssen annehmen, dass das Datum der Fabel mit dem der Gelegenheit, bei welcher das Stück aufgeführt wurde, stimmt.

Es ist ja bekannt, dass gerade Weihnachten die Zeit war, in welcher nach den Fasten dramatische Aufführungen stattfanden. *„Thersites“* muss daher spätestens zu Weihnachten 1536 aufgeführt und einige Zeit früher geschrieben worden sein.

Die Hauptperson *„Thersites“* ruft nun p. 402, Dodsley I (1874), v. 19—26 aus:

[1]) Dieser „Pun“ kommt auch bei Shakespeare vor, z. B. Henry VI., B. IV, 10, 12: *or pick a sallet another while, which is not amiss to cool a man's stomach this hot weather. And, I think, this word sallet was born to do me good: for, many a time, but for a sallet, my brain-pan had been cleft asunder* etc.

If no man will with me battle take,
A voyage to hell quickly I will make,
And there I will beat the devil and his dame,
And bring the souls away: I fully intend the same,
After that in hell I have ruffled so,
Straight to Old Purgatory will I go,
I will clean that (and) so purge (it) round about
That we shall need no pardons to help them out.

Diese Stelle spielt auf die Fegefeuer- und Höllenfahrt an, die der *Pardoner* in *The Four P's* unternommen haben will und die er zum Besten gibt. Auch er sucht *Old Purgatory* auf, geht dann in die Hölle und bringt von dort wirklich eine Seele heraus. Diese Höllenfahrt des Pardoners ist das Meisterstück Heywood'scher Erzählungskunst und war mit Recht sehr beliebt und bekannt. Noch bis zum Ende der Regierungszeit der Königin Elisabeth war F. P. auf dem Repertoir wandernder Truppen. In dem historischen Stück *„Sir Thomas Moore"*, geschrieben gegen das Ende von Elisabeths Regierung, sagt der Held, es wäre prächtig, wenn man vor dem Gastmahl noch ein Stück haben könnte. Die herbeigerufenen Schauspieler, gefragt, was für Stücke sie aufführen könnten, zählen einige auf, unter denen sich auch *„The Four P's"* befand.[1]) Wenn das Stück in so später Zeit noch gespielt und belacht wurde, so kann man mit Recht auf eine noch grössere Beliebtheit bei den Zeitgenossen schliessen. Beide Stücke, Heywoods *„Four P's"* und *„Thersites"*, wurden bei Hofe aufgeführt. Der Verfasser musste mit der Nachahmung einer der populärsten Episoden von *„The Four P's"* auf entgegenkommendes Verständniss und Beifall hoffen. Das letztere Stück müsste demnach spätestens vor 1535 geschrieben und aufgeführt worden sein.

Andere Erwägungen sprechen gleichfalls gegen einen zu späten Ansatz der Abfassung von F. P.

In dem Stück wird des Unterganges eines grossen Kriegsschiffes *„The Regent"* Erwähnung gethan. Der *„Regent"* muss eine Art Weltwunder gewesen sein, da sein Untergang auf

[1]) Collier II, 272.

die Zeitgenossen einen so überwältigenden Eindruck machte.[1]) Doch auch das Schrecklichste entschwindet rasch dem kurzlebigen Gedächtniss der Menge. Wenn Heywood hoffte, mit seiner Anspielung auf den *„Regent“* einer noch frischen Reminiscenz zu begegnen, so kann das Stück nicht beinahe 30 Jahre später gedichtet worden sein, denn das Schiff wurde ja schon 1513[2]) zerstört.

The Four P's gibt eine haarsträubende Schilderung von dem Unfug des schwindelhaften Ablasshandels. Nun erschien im Jahre 1537 ein Erlass Heinrichs VIII., der gerichtet ist gegen *„dyvers light persons, called Pardoners“* und sie mit Strafen bedroht dafür *„that the money unlawfully by them exacted on the poore innocent people, by colour of their indulgences they spend in ribaldry and carnal vices, to the great slender of the realme, and the damage, deceit and inpouerishing of the King's good louinge subjects.“*[3]) Dieses gesellschaftliche Uebel muss damals seinen Höhepunkt erreicht haben, wurde aber durch den Erlass von 1537 wenigstens beschränkt. Heywoods Schilderung würde also nur auf Zustände vor 1537 passen. Es ist dagegen wahrscheinlich, dass gerade solche Schilderungen auf der Bühne, sowie die höchst reichliche Flugschriften-Literatur die Aufmerksamkeit der Höfe auf diese schändliche Ausbeutung des Aberglaubens lenkte und behördliches Einschreiten hervorrief.

Auf die Zeit vor 1535 werden wir auch durch Heywoods Schlussbemerkung zu der allegorischen Apologie *„The Spider and the Flie“* geführt. Hier sagt der Verfasser, er habe das Werk vor 20 Jahren mit *(with)* dem ersten seiner „Werke“ begonnen und mit dem letzten seiner Werke beendigt.[4]) Diese Allegorie erschien im Jahre 1556, müsste daher nach des Dichters eigener Angabe circa 1536 begonnen worden sein, und zwar mit seinem ersten Werk. Nun wissen wir aber, dass sein ältestes Interlude P. F. spätestens 1520 geschrieben wurde, dass daher Heywoods

[1]) Siehe oben S. 6, und Wright and Halliwell, *Rel. Ant.* II, 31.

[2]) Siehe oben S. 6.

[3]) Collier II, 386.

[4]) ... *with the first and ended with the last of my poore works.*

literarische Thätigkeit einen Zeitraum von viel mehr als 20 Jahren deckt. Wie löst sich dieser Widerspruch?

„*Interludes*“, wie überhaupt alle dramatische Schriftstellerei, wurden von John Heywood selbst, von seinen eigenen, wie ja noch von den Zeitgenossen Marlowes und Shakespeares nicht zur eigentlichen schönen Literatur gerechnet. Die Bezeichnung „*Works*“ galt für „*plays*“ und „*interludes*“ als zu hoch; deshalb schliesst sie der Dichter von seinen „*poore works*“ aus. Erst als er im Beginn der dreissiger Jahre der dramatischen Muse den Abschied gab, begann er „*works*“ zu schreiben. Das auf die Schönheit der Prinzessin Maria gedichtete Lied, das dem Jahre 1534/35 angehört, als sie 18 Jahre alt war, bildet den Uebergang.

Im Jahre 1535 begann demnach Heywood die Allegorie „*The Spider and the Flie*“, das ja mit dem Loblied auf Marias Schönheit Gegenstand und Tendenz gemein hat. Er musste jedoch mit der Veröffentlichung dieses Gedichtes aus leicht begreiflichen Gründen zurückhalten und sich auf bessere Zeiten vertrösten, welche eintraten, als Maria den Thron bestieg. [1])

Aus diesen Erwägungen geht für die Datirung von *The Four P's* so viel hervor, dass das Stück vor 1534/35 geschrieben ist.

Innere Gründe lassen jedoch vermuthen, dass das *Interlude* noch etwas früher, nämlich etwa 1531 gedichtet ist, also noch vor dem Abbruch der Beziehungen mit Rom und dem Beginn der Reformation in England. Der katholisch-orthodoxe Dichter mochte vor dem Jahre 1531 die Missbräuche in seiner Kirche so unbarmherzig lächerlich machen,

---

[1]) Ein merkwürdiges Seitenstück zur Geschichte von „*The Spider and the Flie*“, bietet Sir William Forests „*History of Grisild the Second*“, ein Panegyricus auf Katharina von Aragonien. Der Verfasser war Caplan der Königin Maria und wusste sich, wie Heywood, dem herrschenden System in Glaubenssachen anzubequemen. Auch er sagt von seinem Werk, „er habe es zwanzig Jahre früher geschrieben“. Wohlweislich hatte er es aber bis zu dem günstigen Moment der Thronbesteigung Marias unterdrückt. *Early Engl. Text Soc., Extra Ser.* Nr. 32, LXXX.

aber nicht mehr in einer Zeit, wo der Bestand der katholischen Kirche in England schon sehr bedroht war. Auch die oben S. 24 angeführten Schlussverse von *The Four P's* sprechen für die Zeit vor 1531.

Als Resultat der vorstehenden Untersuchung ergibt sich Folgendes:

Von circa 1520 bis in die ersten dreissiger Jahre schrieb John Heywood seine *Interludes,* von denen „*The Pardoner and Friar*" vermuthlich das älteste ist. Das Interlude „*The Four P's*" ist sein letztes dramatisches Werk. Hierauf wandte sich der Dichter lehrhafter und allegorischer Poesie zu, die nach seiner eigenen und seiner Zeit Ansicht allein den Namen von „*works*" verdiente. Die bedeutendsten Leistungen dieser Richtung sind die „Epigramme" und „*The Spider and the Flie*".

Auf diesem Ergebnisse fussend, können wir John Heywoods literarische Laufbahn in zwei Perioden theilen: eine vorherrschend dramatische und die lehrhaft-allegorische. Nur auf den Erzeugnissen der ersteren beruht seine Bedeutung für die Geschichte der englischen Literatur.

Analyse von John Heywoods Interludes.

Das Interlude „*The Pardoner and Friar*" beginnt mit einer Rede des Mönches in einer Dorfkirche, wo die gläubige Gemeinde versammelt ist, um das Wort Gottes zu hören. Der Pfarrer hat dem Bettelmönch die Erlaubniss ertheilt, in seiner Kirche zu predigen. Der Zweck seines Kommens sei, so beginnt er, nicht zu betteln und die guten Leute um ihr Geld zu prellen, sondern in treuer Erfüllung seines apostolischen Berufes das Wort Gottes zu verkündigen und für das geistige Wohl der Versammelten zu beten. Dann verbreitet er sich über die Reinheit seiner Absichten und die freiwillige Armuth seines Ordens: gehorsam den Geboten Gottes verkündigen die Mönche sein Wort als die wahren Vertreter des Friedensfürsten in der niedrigen Hütte, wie im glänzenden Palaste. Er hofft daher freudig aufgenommen

zu werden und verspricht denen, die so thun, die ewige Seligkeit, während er die Zuwiderhandelnden mit höllischen Strafen bedroht. Nachdem er die Gemeinde so vorbereitet, beglückwünscht er sie zu ihrer Frömmigkeit und schliesst seine Einführungsrede mit der Mittheilung, dass er nun eine einfache Besprechung *(simple collation)* halten wolle. Dieses Wort „*collation*“ [1]) hat eine verzweifelte Aehnlichkeit mit einer „Collecte“, und es stellt sich auch bald heraus, dass ersteres gesagt, letzteres gemeint sei.

Nach dem Schluss dieser erbaulichen Anrede kniet er zum Gebete nieder. Da erscheint ein Ablasskrämer, der vom Pfarrer gleichfalls die Erlaubniss erhalten hat, in der Kirche seine Reliquien zu zeigen und seine Ablasszettel an den Mann zu bringen.

Er stellt sich der Gemeinde mit hochtrabenden Worten vor, bringt Grüsse von Gott, dem heil. Leonhard und ermahnt die Zuhörer, sich so hoher Gunst würdig zu zeigen. Nach einem ganz kurzen Gebet fängt er an, seine Reliquien zu zeigen, ihre Wunderkraft zu preisen und seine Ablasszettel auszukramen, die „gewährt vom Papste Leo X. mit eigener Hand“ vieltausendjährigen Ablass denen versprechen, die „Pfennig oder Groschen“ zollen.

Er legitimirt sich dann mit einer päpstlichen Bulle mit Bleisiegel und einem königlichen Patent, das ihm den Reliquien- und Ablasshandel gestattet.

Die erste Reliquie ist der Knochen eines Schafes,[2]) das einst einem heiligen Juden gehört hat. Er hat die Macht,

---

[1]) Nach der Regel des heil. Benedict fand die Lesung irgend einer erbaulichen Materie jede Nacht „*before compline*“ *(i. e. the complement of divine Service)* statt. Im „*Mirror of our Lady*“ *(Early Engl. Text Soc., Extra Ser.* 19, p. 165) findet sich folgende Erklärung: *And for the same ende also . before Complyn ye haue a collacion . where ys redde some spyrytuall matter of gostly edyfycacion . to helpe to gather the scaterynges of the mynde from alle oute warde thynges.* Der Ausdruck ist alt und findet sich schon im Micrologos, einem Rituale des 13. Jahrhunderts. Oratio quam Collectam dicunt, eo quod sacerdos, qui legatione fungitur pro populo ad Dominum omnium petitiones ea oratione colligit atque concludit.

[2]) Die Lesart in Dodsley I (1874), p. 105 „*a holy Jew's hip*“ statt „*sheep*“ kann nicht richtig sein: 1. hat Chaucer, dem die Reliquie ent-

Blattern und Krätze der Hausthiere, Schlangenbiss u. A. zu heilen, wenn die Zunge des Viehes mit dem Wasser gewaschen wird, in welches man den Wunderknochen früher getaucht hat. Doch auch auf Menschen übt er seine Heilwirkung aus: jedes Pächters Vieh und Korn vermehrt sich, wenn er von demselben Wasser getrunken. Hauptsächlich ist er aber ein Specificum gegen die Eifersucht der Ehemänner, wenn auch die Beweise von der Schuld des Weibes noch so zwingend sind.

Dann kommt der wunderbare Handschuh[1]) eines Heiligen: wer die Hand in diesen Fäustling (mitten) steckt und natürlich *„pence or else groats“* bezahlt, dessen Kornböden füllen sich.

Die nächste Reliquie ist der Arm des heiligen Sonntag. Jede Berührung mit ihm bringt Glück auf Erden und das ewige Seelenheil.

Den Schluss macht die grosse Zehe der heiligen Dreieinigkeit, ein unfehlbares Mittel gegen Zahnschmerz, wenn auch der Kopf des Leidenden mit einem Schwert gespalten wäre!

Der Ablasskrämer knüpft an diese Schaustellung einen Aufruf an Mann und Weib, diesen Reliquien ihre *pence* zu opfern, damit sie von leiblichen und geistigen Schmerzen geheilt würden. Nur jene, meint er listig, die so schreckliche Sünden begangen, dass sie zweifeln müssen, im Beichtstuhle davon losgesprochen zu werden, oder solche Frauen, die ihren Mann zum Hahnrei gemacht, dürfen sich den Reliquien nicht nahen.

Der Bettelmönch, der inzwischen sein Gebet geendet, benützt die Pause, die nun entsteht, um seine Predigt über das Thema „Date et dabitur vobis“ zu beginnen. Ein sehr

---

lehnt ist, *„a holy Jew's shepe“*; 2. gibt *„sheep“* einen bessern Reim mit dem folgenden *„keep“*; 3. sagt Chaucer Prol. 701—702 von des Pardoners Waaren:

He had a crois of laton ful of stones
And in a glass he hade pigges bones.

[1]) Das scheint eine Reminiscenz an die *Miracleplays* zu sein. Der Rock Christi hatte da sogenannte *„hands“*, d. h. Fäustlinge. In der Bibel steht natürlich nichts davon, dass Christus und die Heiligen Handschuhe trugen.

verfängliches Wort in dem Munde eines Bettelmönchs! Er wird aber sogleich von dem *Pardoner* unterbrochen, der seine Reliquien, Bullen, Certificate abermals zu zeigen anfängt. Da keiner von beiden geneigt ist, den andern sprechen zu lassen, so bekommen wir zuerst zwei Reden auf einmal zu hören, einen Wettkampf der Lungen und Argumente, der stichomythisch geführt wird und aus dem das Folgende hauptsächlich besteht. Der Mönch lässt sich aus über das Laster des Geizes (Chaucers „Radix malorum cupiditas"), während der *Pardoner* fortwährend mit seinem Kram prahlt, insbesondere mit den Bullen, die er von Leo X. und anderen wirklichen und erfundenen Päpsten (wie Julius VI.) erhalten hat. In dieser Weise lärmend und schreiend machen die beiden Ehrenmänner ihre Ansprüche auf die Börsen der versammelten Gemeinde geltend, wobei jeder von ihnen die Anwesenheit des andern anfänglich vollständig ignorirt. Endlich reisst dem heissblütigen Mönch die Geduld und barsch gebietet er dem *Pardoner* zu schweigen.

Von da an wird der Streit direct. Der Mönch verflucht seinen weltlichen Concurrenten mit Brocken des verdächtigsten Küchenlatein, weil er die Verkündigung des Gottesworts hindert; der Ablasskrämer excommunicirt seinen Gegner als einen Verächter päpstlicher und königlicher Autorität. Nachdem sie so ihren Gefühlen gegenseitiger Achtung Luft gemacht, wird der Wettbewerb um das Geld der Gemeinde wieder aufgenommen.

Ein neues Thema wird von dem Ablasskrämer angeschlagen. Er wirft dem Mönch die hoffnungslose Unzulänglichkeit seiner Seelenrettungsmethode vor, preist die seinige mit dem ganzen Schwulst eines berufsmässigen Quacksalbers und berührt endlich den Angelpunkt ihres Begehrens mit den Worten: *Give us some money, ere that we go our way!* Diese Bemerkung ruft eine noch heftigere Zankscene hervor. Der Ablasskrämer sagt es dem Mönch ins Gesicht, dass er trotz all seiner Salbung doch nur ein Heuchler sei, der auf das Geld der Leichtgläubigen speculire; der Angegriffene bleibt nicht zurück und heisst die ganze Zunft der *Pardoner* ein gleissnerisches und lügenhaftes Gesindel.

Zum letzten Male versuchen sie nun, sich in der Anpreisung ihrer Heilmethoden zu überschreien. Die Aufforderung des Ablasskrämers an die Zuhörer, in eine Pardonergenossenschaft einzutreten, deren Mitglieder auf Versorgung im Leben und ein prächtiges Leichenbegängniss nach dem Tode Anspruch haben, bringt den Zorn des Mönches zum Siedepunkt. Drohend ruft er die Vermittlung der Gemeinde an, und als diese offenbar nicht geneigt ist, thätig einzugreifen, gehen die beiden vom Kampfe der Lungen zum Kampfe der Fäuste über. So wird denn den Gläubigen das erbauliche Schauspiel einer Balgerei zwischen beiden Seelenhirten zu Theil.

Inzwischen erscheint, herbeigerufen von dem lärmenden Streit, der Pfarrer, um das Sacrilegium zu rächen. Doch weder seine physische noch seine moralische Autorität ist im Stande, den wogenden Kampf der Leidenschaften zu schlichten. Er ist gezwungen, das Laienelement in der Person des ehrenwerthen Nachbars Prat zu Hilfe zu rufen. Beide machen sich über die Raufer her, doch sie kommen sehr übel an. Die beiden schliessen schnell einen Bund gegen den gemeinsamen Feind. Nach einer heftigen Fluchscene, in welcher Mr. Prat noch die anständigste Rolle spielt, ist der rechtliche Eigenthümer der Kirche gezwungen, auf eine Capitulation mit freiem Abzug für die edlen Seelenretter einzugehen. Mit den gegenseitigen Segenswünschen:

Then adieu to the de[illegible] we come again

und

And a mischief go wi[illegible]oth twain

schliesst das erbauliche Stück.

Das „Wetterspiel“ enthält unter allen Interludes die meisten Personen: Jupiter, Saturn, Phoebus, Aeolus, Phoebe; *Merry Report (Vice), the Gentylman, the Ranger, the Wattermyller, the Wynde-myller, the Gentylwomen, the Launder, a boy the least that can play.* Es scheint ein Ausstattungsstück gewesen zu sein, in dem Gelegenheit geboten war, glänzende Costüme zur Schau zu stellen.

Die erste Person, die auftritt, ist Jupiter, der in der Manier eines Prolocutors [1]) Plan und Veranlassung des Stückes auseinandersetzt. In Folge der mannigfaltigen Unglücksfälle und Unannehmlichkeiten, die von dem Wetter verursacht werden, ist Streit zwischen den Wettergottheiten ausgebrochen. Vor Jupiters Thron geladen, klagen sie einander an, dass ihre verschiedenen Versuche, das Wohl der Menschheit zu fördern, durch die Launen der Mitgötter gekreuzt und vereitelt würden. Zuerst wird Phoebus von Saturn verklagt, dass er durch warme Sonnenstrahlen den Frost schmelze und so die nächtliche Arbeit des Klägers vernichte. Ohne auf diese Vorwürfe zu antworten, vereinigt sich Phoebus mit Saturn gegen Phoebe, deren Regenschauer sowohl Frost als Hitze vernichten. Auch Phoebe erwidert nichts, sondern alle drei fallen über Aeolus her, der

When he is dysposed his blasts to blow,
Suffereth neyther sone shyne, rayne or snow.

Um diesen Streit in billiger Weise schlichten zu können, beschliesst Jupiter, Menschen aller Stände und Berufsclassen vor seinen Thron zu laden, damit sie ihre Wünsche und Beschwerden vorbringen könnten. Nun tritt *Merry Report,* der *Vice* oder Hanswurst des Stückes, auf. Nach einem possenhaften Gespräch mit Jupiter wird ihm von dem Gotte der Auftrag ertheilt, als Jovis Abgesandter allen Nationen seinen Entschluss zu verkündigen und die Sterblichen zu citiren. Jupiter schliesst dann die erste Scene, wenn wir so sagen dürfen, mit einer siebenzeiligen Strophe und geht ab. Die Bühnenanweisung am Rande sagt, dass entweder ein Zwischenact folge, der dann mit Musik auszufüllen sei, oder dass *Merry Report* sogleich wieder aufzutreten habe.[2]) *Merry Report* ist nach Erledigung seines Auftrages zurückgekehrt und gibt einen ausführlichen Bericht über die Orte, die er besucht hat. Der erste Bittsteller erscheint. Es ist der *Gentylman.* Nach einem kurzen, aber derben Witzgefecht

---

[1]) Vgl. John Bales „*God's Promises*" und „*Three Laws*". Anglia V.
[2]) Vgl. Fairholt a. a. O., Einleitung.

mit dem *Vice* bittet er um schönes Wetter: es soll trocken, nicht neblig, ruhig und heiter sein, damit er dem Jagdvergnügen huldigen könne. Der „*Merchant*“ ist auch für heiteres Wetter und eine sanfte Brise zur Förderung des Seehandels. Jupiter, der während der Unterredung mit dem *Gentylman* und dem *Merchant* zugegen war, zieht sich nun zurück. Er überlässt dem Hanswurst das übrige Verhör und wünscht nur einen zusammenfassenden Bericht.

Der *Ranger* verlangt den heftigsten Wind, der Bäume in Stücke reisst; der *Watter-myller* sehnt sich nach Regenfülle und Windstille; der *Wind-myller* ist dagegen für constanten Wind; die Modedame bittet um schönes, trockenes Wetter, ihre Schönheit zu conserviren; die Wäscherin wünscht heisses klares Wetter, ihre Wäsche zu trocknen. Zum Schlusse kommt der Gassenjunge, der recht viel Schnee und Frost will, um Vögel zu fangen und Schneebälle zu machen.

Da nun alle Wünsche vorgebracht sind, erhält *Merry Report* von Jupiter den Auftrag, ihm die Bittsteller vorzuführen. Da es unmöglich ist, alle diese Anliegen zu gleicher Zeit zu erfüllen, verspricht Jupiter, allen zu gewissen Zeiten gerecht zu werden, damit die Beschäftigungen und Vergnügungen der Menschen gedeihen könnten. In drei siebenzeiligen Strophen versucht Jupiter schliesslich seine Entscheidung zu begründen. Alle Bittsteller erklären sich mit dieser Lösung zufrieden und danken für die Milde und Herablassung des Gottes.

Hier schliesst das Stück, wie es von Rastell 1533 gedruckt wurde. Diesem Exemplar fehlt aber ein Blatt am Ende, welches nach Fairholts Annahme den Dank des Jungen und einen Epilog Jupiters oder *Merry Reports* enthielt. Es gibt aber noch einen andern Druck des Stückes in der *Bodleian Library,* in welchem das *Interlude* so endigt: Der Junge ist der einzige, der noch nach der Verkündigung von Jupiters Beschluss es versucht, die Wohlmeinung des Gottes in sein Interesse zu ziehen. Er verspricht ihm nämlich einen schönen Vogel, wenn der Gott nur Schnee und Frost schicken wolle. *Merry Report* fasst dann das Ergebniss des Stückes in folgende Moral:

God thanke your lordshypp! lo how thys ys brought to pas,
Syn now shall ye have the wether euen as it was.

Jupiter schliesst dann das *Interlude* mit einem Epilog und verkündigt seinen Entschluss, nunmehr auf seinen himmlischen Thron zurückkehren zu wollen, da er seiner Pflicht als Herr des Himmels und der Erde zur Zufriedenheit der Götter und der Menschen Genüge gethan habe.

Das „Liebesspiel" ist bis 1840 mit dem vorangehenden vermengt worden, bis es Fairholt als eigenes Stück erkannte. Es enthält vier Personen: den ungeliebten Liebhaber, die geliebte Nichtliebende; den geliebten Liebhaber und den nichtliebenden Ungeliebten. Das Thema des Stückes ist die Frage: wer von ihnen der Glücklichste sei. Der Streit darüber wird von den Personen paarweise geführt.

Der ungeliebte Liebhaber tritt auf und beklagt das Schicksal eines Liebenden, dessen Leidenschaft nicht erwidert wird. Er wendet sich an die Zuhörer mit der Bitte um Nachsicht wegen seines nachlässigen Benehmens, da er ganz von den Gedanken an Sie eingenommen sei. Er wisse nicht, wohin zu gehen, wo zu bleiben, fortwährend auf der Suche nach ihr, die ihm Alles sei und ohne die er nicht leben könne. Er ergeht sich dann in Lobsprüchen auf seine Dame, beklagt ihre Kälte und schliesst seine Wehklage mit der Versicherung, dass aller Schmerzen grösster der sei, zu lieben und nicht wieder geliebt zu werden.

Sogleich wird ihm von der geliebten Nichtliebenden widersprochen. Damit ist der alle Heywood'schen *Interludes* eröffnende Streitfall gegeben.

Der Ungeliebte sucht seine Behauptung zuerst durch ein Bild zu erhärten. Er vergleicht seinen Zustand mit dem eines Menschen, der bis zu den Knien im Feuer stehe, während die Lage seiner Gegnerin höchstens der eines Menschen gleiche, der bis zur Wade im Wasser stehe. Der ganze Aufwand ihrer Logik reicht jedoch nicht hin, den Streit zu entscheiden. Sie geben also die Sache auf und wollen die Entscheidung eines Unparteiischen suchen.

Der geliebte Liebhaber tritt nun in einem Zustande der Verzückung auf und rühmt sich seines Liebesglücks. Da kommt der ungeliebte Nichtliebende, der Hanswurst des Stückes, hereingestürmt und begrüsst den Verzückten als ein Bild der höchsten Albernheit. Auch zwischen diesem Paar entsteht ein langwieriger und langweiliger Streit. Der Hanswurst *(Vice)* will dem Liebhaber beweisen, dass er nur ein Opfer seiner Sorgen und unvernünftiger Verliebtheit sei und behauptet, dass absolute Lieb- und Sorglosigkeit der denkbar beste Gemüthszustand des Menschen sei. In der Hitze des Wortgefechts nennt er seinen Gegner einen Lügner und Dummkopf, worauf dieser den Schauplatz räumt mit der Aufforderung an den *Vice,* zuerst entscheidende Beweise für seine alberne Behauptung zu erbringen.

Der Hanswurst ist nun auf der Bühne allein und unterhält sich und das Publicum in seiner Weise. Zuerst äfft er die Geberden des Verliebten nach, singt dann ein Skelton'sches Liebeslied und erzählt schliesslich die Geschichte seiner eigenen Liebe, die seinen Pessimismus in Liebessachen herbeigeführt hat. Seine ehemalige Geliebte, die er nur zum Schein geliebt zu haben vorgibt, hat sich in seiner Abwesenheit mit einem Andern getröstet, obwohl sie ihn kurz vorher versichert hat, seine Gleichgiltigkeit müsse ihr Tod sein. Als er den Nebenbuhler durchs Fenster bei ihr entdeckt, wirft er ihr ihre Treulosigkeit vor, bricht mit ihr und tröstet sich mit dem Gedanken, kein ernsthafter Liebhaber gewesen zu sein.

Inzwischen ist der geliebte Liebhaber zurückgekehrt und hat zwei Helfer, den ungeliebten Liebhaber und die geliebte Nichtliebende, mitgebracht. Es entsteht nun ein Streit zwischen den zwei letzteren einerseits, dem geliebten Liebhaber und dem Hanswurst andererseits. Am hitzigsten ist der glücklich Liebende. Er treibt seinen Gegner mit seiner Beredsamkeit so in die Enge, dass dieser genöthigt ist, Argumente in einem Buche, das er gewöhnlich im Gürtel trägt, zu suchen. Da er das Buch vergessen hat, stürzt er hinaus, um es zu holen.

Während der Liebhaber sich anschickt, seine Geliebte aufzusuchen, kommt der Hanswurst, einen Blechtopf auf dem Kopf, hereingerannt mit dem Rufe: Feuer, Feuer, Wasser, Wasser! Hastig erzählt er dann, wie er auf dem Wege um das Buch plötzlich ein Haus in Flammen gesehen und von Neugierigen erfahren habe, dass eine junge Dame darin umgekommen sei. Er beschreibt das Haus, welches der glückliche Liebhaber sogleich als das seiner Geliebten erkennt. Herzzerreissender Jammer und Ohnmacht! Alle Wiederbelebungsversuche, die an dem Ohnmächtigen angestellt werden, sind erfolglos. Endlich schreit ihm der *Vice* in die Ohren, dass die ganze Brandgeschichte erlogen sei. Der Liebhaber rennt nun hinaus, um sich von der Richtigkeit der Aussage des *Vice* zu überzeugen. Er ist ganz verzweifelt und droht sich in dieselben Flammen zu stürzen, die seine Geliebte verzehrten. Dieses argumentum ad hominem des *Vice,* sein Feuerruf und seine Lüge, ist der witzigste Einfall des Stückes, und man sollte erwarten, dass er daraus die Nutzanwendung zieht, worauf der Streit mit der Niederlage des Liebhabers enden müsste. Das ist aber nicht der Fall. Der Liebhaber kommt zurück und besteht auf seiner Behauptung mit derselben Hartnäckigkeit. Von dem *Vice* mit seiner Ohnmacht gehänselt, meint er, dass Liebeselend durch Liebesfreuden vollkommen aufgewogen werde.

Neuer erfolgloser Streit. Endlich wird zuerst der Streit zwischen dem liebenden Ungeliebten und der geliebten Nichtliebenden entschieden: das Mädchen, das von einem hässlichen Mann geliebt und von seiner Zudringlichkeit belästigt wird, ist ebenso elend wie der ungeliebte Liebende. Hierauf gibt die Dame ihr Urtheil über den Zustand des geliebten Liebhabers und des nichtliebenden Ungeliebten ab: sie haben sich gegenseitig nichts vorzuwerfen; denn Liebesfreude und Liebesleid heben sich auf und kommen so dem sorglosen Gleichgewicht des Nichtliebenden gleich. Das Ergebniss des langen Streites ist also negativ. Das gibt dem Dichter Gelegenheit, die Lehre anzufügen, dass volle positive Befriedigung und Glückseligkeit nur in der Liebe zu Gott zu finden sei.

Das Interlude „*Wit and Folly*“ [1]) (Weisheit und Thorheit) bietet wenig dramatisches Interesse. Aber es zeigt den Einfluss der französischen Streitspiele am deutlichsten.

Es handelt sich darin um die Frage: Wer ist glücklicher, der Weise oder der Thor? John, James und Jerome, ein Oxforder Gelehrter, sind die Personen des Stückes. Sie sind nichts weiter als mit grossen Buchstaben an die Spitze logischer Reden gestellte Namen. Der paradoxe Satz wird von James aufgestellt und von John bekämpft. James tritt den Erfahrungsbeweis an, dass irdische Güter dem Weisen nicht zufallen; dass sich der Weise um seinen Lebensunterhalt plagen muss, während für den Narren von seinen vernünftigeren Mitmenschen gesorgt wird. John bestreitet beides und erwidert weiter: selbst zugegeben, dass der Narr wirklich von Sorgen frei ist, kann er sein Glück nicht schätzen, da ihm ja jeder Massstab fehlt. Ausserdem werden Thoren von ihren Mitmenschen oft schlecht behandelt und zur Arbeit gezwungen. James knüpft daran die Gegenbemerkung, dass der Unterschied zwischen Narren und Weisen darin bestehe, dass der Narr von anderen, der Weise von sich selbst geplagt werde. Einen absoluten Massstab der Schätzung menschlicher Glückseligkeit gebe es überhaupt nicht. Zum mindesten, sagt er, haben der Weise und der Narr dieselbe Plage. Aber das ist nur ein Zwischenschluss. Leibliche Arbeiten dienen vielfach zur Stärkung des Körpers, fährt er fort; geistige Arbeit aber, „die zum Herzen geht und das Gehirn ausdörrt“, fällt ganz auf die Vernünftigen. Daher sind die Narren unter sonst gleichen Umständen in dieser Beziehuug besser daran, als die Vernünftigen. John ergibt sich noch nicht. Er macht noch geltend, dass geistige Arbeit von intellectuellen Erfolgen aufgewogen werde. Wenn dies auch zugegeben würde, erwidert James, so müssten doch die Vernünftigen das höchste Gut des Seelenheils mühevoll erwerben, während es dem Thoren ohneweiters zugestanden sei. John, auf allen Punkten geschlagen, gibt die

---

[1]) Abgedruckt in *Percy, Soc. Publ., vol.* XX (1840). Das Stück hat seinen Titel von Collier.

Sache in Verzweiflung auf und erklärt, sich in die traurige Wahrheit fügen zu wollen, dass es besser sei, ein Thor als ein Weiser zu sein. Da tritt ein junger Oxforder Doctor auf, der bezeichnender Weise Jerome heisst, und nimmt die scheinbar verlorene Sache wieder auf. Mittelst einer feinen logischen Distinction zwischen den Begriffen „*witty*“ und „*wise*“, die man früher vermengt hatte, macht er bald klar, dass John zu viel zugestanden, James den Beweis erschlichen habe. In diesem zweiten Theile der Controverse, der jetzt beginnt, wird James durch Beispiele aus dem gewöhnlichen Leben, durch Bibelstellen und Citate aus anderen heiligen Schriften gezwungen, einzugestehen: dass Gottes Gnade und der gute Wille des Menschen alle Hindernisse, die auf dem Wege zur ewigen Seligkeit liegen, wohl überwinden können. Der Weise kann demnach keine Ursache haben, an der Erreichung des höchsten menschlichen Zieles zu verzweifeln, das dem Narren in Folge seiner Unzurechnungsfähigkeit zugestanden sei. Durch diese Beweisführung wird James endlich überzeugt, ergibt sich und dankt schliesslich für seine Bekehrung.

Dem Interlude ist ein Epilog angefügt, bestehend aus vier siebenzeiligen Strophen. Die drei letzten davon werden „in Abwesenheit des Königs“ gesprochen. Ihr Inhalt hängt insofern mit dem des Stückes zusammen, als darin die Weisheit des allgeliebten Königs gepriesen wird. Ein Gebet für des Herrschers Wohl und eine Ermahnung an die Unterthanen schliessen das Stück ab. Es ist unterzeichnet: „*Amen, qd. John Heywood.*“

The Merry Play between John, the Husband, Tyb, his Wife and Sir John, the Priest (das Hahnreispiel). John, ein Ehemann, der ganz unter dem Pantoffel steht, eröffnet das Stück mit einer Ansprache an das Publicum, in welcher er seinen Entschluss kundgibt, sein Weib durchzuprügeln, um die eheherrliche Gewalt nicht verfallen zu lassen. Er fragt dann die Zuhörer, ob sie denn nicht wüssten, wo sich sein Weib aufhalte, da es ihre Gewohnheit sei, sich bei allen Klatschschwestern des Dorfes herumzutreiben. Abermals droht er, sie bei ihrer Heimkehr braun und blau zu schlagen „*that she shall stink*“, sie auf den Boden zu werfen und

unbarmherzig an den Haaren zu zerren. So redet er sich in einen Eifer hinein, der den höchsten Grad erreicht, da er den Verdacht äussert, dass sie dem Priester John einen Besuch abgestattet habe. Er ahnt schon lange, dass sie zu demselben in einem intimeren Verhältniss stehe, als ihm lieb sein kann. Da erscheint sie. Wie durch einen kalten Wasserstrahl ist seine Hitze abgekühlt. Tyb hat alle seine Drohungen belauscht und fragt ihn, an wem er sie denn verwirklichen wolle. „Stockfisch" hätte er gemeint, redet er sich aus. Doch Tyb hat ihn nur zu wohl verstanden und hält ihm jetzt wegen seiner Aufschneiderei eine derbe Strafpredigt. John macht die drolligsten Versuche, das Gespräch auf ein anderes Thema zu lenken, da es anfängt, eine gefährliche Wendung zu nehmen. Tyb, die etwas im Schilde führt, wozu sie den guten Willen ihres Gemahls nöthig hat, geht darauf ein. Sie klagt über Unwohlsein, dessen Ursache John darin findet, dass sie, wie gewöhnlich, mit Sir John und der Hexe Margery getafelt habe. Diesen Verdacht spricht er natürlich bei Seite. Seine Eifersucht steigert sich aber nicht wenig, als ihm Tyb eröffnet, sie hätte mit Sir John und einer Nachbarin eine feine Pastete gebacken und nach Hause gebracht. Bei der Erwähnung des „kahlköpfigen Priesters" gibt er seinem Argwohne Ausdruck, versichert aber Tyb sogleich seiner unwandelbaren Liebe, als sie anfängt darüber böse zu werden. Sie macht sich diese sentimentale Anwandlung zu Nutze und bittet ihn, die Einladungen zu dem Pastetenschmaus auszutragen. In der Hoffnung eines köstlichen Mahles gibt er freudig seine Einwilligung, froh, einer immerhin noch gefährlichen Situation so billigen Kaufs zu entkommen. Doch bald hat er seinen Uebereifer zu bereuen. Tyb theilt ihm nämlich mit, dass der verhasste Priester auch von der Partie sei und dass ihn Hans in persona einladen müsse. Aus Furcht, wieder vorgenommen zu werden, wagt er es zwar nicht zu widersprechen, aber er kann sich nicht enthalten, die furchtbarsten Flüche und Verwünschungen vor sich hinzumurmeln. Sogleich wird er aber von dem Weibe zurechtgewiesen und kategorisch aufgefordert, seinen Auftrag auszuführen.

Hans ist noch immer nicht geneigt zu gehorchen und lässt sich gelegentlich heftige Ausdrücke entschlüpfen. Doch so oft sie eine Erklärung derselben verlangt, weiss er ihnen eine harmlose Deutung zu geben, was einen sehr drolligen Eindruck macht. Indessen hat Tyb angefangen sich herauszuputzen, um ihren geistlichen Besuch würdig zu empfangen. Sie entledigt sich ihres Strassenkleides und gibt es dem Gemahl zum Reinigen. Dann muss er Stühle bringen und aufstellen, Lichter holen und das Tafelgeschirr waschen. Er thut dies Alles unter heimlichen Verwünschungen der Töpfe, des Biers, des Tisches, der Kerzen, der Pastete, des Weibes und des kahlköpfigen Priesters. Er zögert noch immer zu gehen, bis Tyb droht, ihm den Hals zu brechen, wenn er nicht augenblicklich folge. Da die Androhung einer so gefährlichen Operation in dem Munde der Xantippe viel grösseres Gewicht hat als seine eigenen Drohungen, so hält er es fürs Beste, zu gehorchen.

Hans findet den Pater scheinbar wenig geneigt, seiner Einladung zu folgen. Er sagt, er sei mit Tyb zerfallen, weil er sie wegen ihres zänkischen Wesens zur Rede gestellt hätte. Der Priester vertheidigt dann ihren Ruf, freilich in sehr zweideutigen Ausdrücken, auf das Entschiedenste, so dass der alberne Hans endlich ganz beschwatzt ist. Von der Ehrbarkeit des Verkehrs zwischen seinem Weibe und dem Priester vollkommen überzeugt, wiederholt er voll Reue über seine unbegründeten Vorurtheile nun im vollen Ernst und dringend seine Einladung. Doch der Pater besteht auf seiner Weigerung und erzählt Hans die Geschichte einer Pastete, die er bei einem Weibe bestellt habe. Nun stellt es sich zur sichtlichen Freude des Gemahls heraus, dass dies ebendieselbe Pastete sei, die Tyb mit nach Hause gebracht hat. Jetzt erst erklärt sich Sir John bereit, Hans in sein Haus zu begleiten. Es ist aus dem Gange der Handlung vollkommen klar, dass die ganze Pastetengeschichte zwischen dem geistlichen Don Juan und Frau Tyb abgekartet ist und Hans weidlich zum Narren gehalten wird.

Wirth und Gast haben inzwischen das Haus des Ehepaars erreicht, wo sie in sehr verschiedener Weise begrüsst

werden. „Der Teufel hol' Dich für Dein langes Ausbleiben", bekommt der Gemahl zu hören, nebst dem barschen Befehl, Wasser zu holen und die Pastete aufzutragen. Mit „Willkommen, mein Schatz" wird der Priester zum grössten Verdruss des Gatten empfangen.

Hans geht nun um Wasser. Der Eimer hat ein Loch, dessen Vorhandensein den beiden Andern ganz wohl bekannt ist. In Hansens Abwesenheit macht sich das edle Paar über die Leichtgläubigkeit des Gemahls und die Märchen, die ihm Sir John aufgebunden, unbändig lustig. Unterdessen ist Hans mit dem leeren Eimer zurückgekehrt und wird nun aufgefordert, das Loch mit Wachs zu stopfen. Während er mit dieser Arbeit beschäftigt ist, essen Frau Tyb und der Pater die ganze Pastete auf, ohne den Protesten des gequälten Gemahls die mindeste Beachtung zu schenken. Obwohl dem armen Hans der Anblick, Andere essen zu sehen, ohne selbst einen Bissen zu bekommen, offenbar noch unerträglicher ist, als selbst der Gedanke an seinen Stirnschmuck, wagt er es doch nicht, sein gutes Recht geltend zu machen. Ueberdies wird er fortwährend mit heuchlerischen Fragen nach seinem Wohlbefinden gehänselt. Er wirft sich selbst seine Feigheit vor, brummt die schrecklichsten Flüche vor sich hin, kommt jedoch zu keiner That. Zwischenhinein erzählt der Priester drei feine Geschichten von Wundern, die durch priesterliche Vermittlung an verheirateten Frauen verrichtet worden seien. Sie sind *„more remarkable for their satirical caricature of monkish legends than for delicacy"*.[1])

Da Hans endlich einsieht, dass die Pastete für ihn unwiederbringlich verloren, und dass er nicht nur um seinen ehelichen Frieden, sondern auch um sein Nachtmahl betrogen ist, wirft er den unglückseligen Eimer zu Boden und greift den Räuber seiner höchsten Güter mit den Fäusten an. Doch auch der Muth der Verzweiflung stellt seine eheherrliche Autorität nicht her. Er wird von den Verschworenen in die Mitte genommen und so jämmerlich durchgewalkt, dass ihm „das rothe Blut um die Ohren rinnt". Wie er

[1]) Fairholt a. a. O., XLVI. Sie sind leider nicht mitgetheilt.

wieder zu sich kommt, ist er allein. Sogleich kehrt sein Muth, den wir im Anfange des Stückes zu bewundern Gelegenheit hatten, zurück und trotz der sichtbaren Zeichen seiner Niederlage bildet er sich ein, Sieger zu sein. Doch bald beschleichen ihn böse Ahnungen, sein Weib könnte inzwischen Mittel und Wege finden, ihren priesterlichen Hausfreund für die empfangenen Beulen zu trösten — und hinaus stürzt er, um zu verhindern, dass er zum Hahnrei werde!

„*The Four P's*“ (Die vier P) heisst deswegen so, weil die Namen der vier darinnen vorkommenden Personen den Anfangsbuchstaben P haben, nämlich *Palmer, Pardoner, 'Pothicary* und *Pedlar*.

Der *Palmer* (Pilgrim) stellt sich dem Publicum vor und gibt dann einen ausführlichen Bericht über alle heiligen Orte, die er alle zu Fuss im heiligen Lande, in Spanien, in Rom, in England u. s. w. besucht hat und deren Zahl sich auf mehr als 40 beläuft. Er wird darin in sehr unhöflicher Weise von dem *Pardoner* (Ablasskrämer) unterbrochen:

And when ye have gone as far as ye can,
For all your labour and ghostely intent,
Ye will come home, as wise as ye went.

Diese bissige Bemerkung veranlasst natürlich einen Streit über den Werth der verschiedenen Methoden, in den Himmel zu kommen und Andere dahin zu bringen. Es ist dasselbe Thema, das auch in P. F. durchgefochten wird. Der Pilgrim, um den Zweck seiner vielen Reisen nach heiligen Orten befragt, erwidert, es geschehe seines Seelenheiles wegen. Der *Pardoner* lacht ihn weidlich aus, dass er wegen einer solchen Kleinigkeit, als das Heil einer einzigen Seele ist, sich so vieler Mühe unterziehe. Er verschaffe „mit wenig Kosten und mühelos“ Tausenden von Seelen ihr Heil. Doch begegnet er damit der skeptischen Erwiderung des Pilgrims:

Right seldom is it seen or never
That truth and Pardoners dwell together.

Er zweifelt zwar nicht an der wohlthätigen Wirkung der Ablässe und Reliquien, doch traut er nicht den Ablasskrämern, die die Wunderwirkungen derselben übertreiben und die guten Leute um ihr Geld prellen. Deshalb sei es räthlich, heilige Orte mit unzweifelhaft echten Reliquien aufzusuchen, um nicht dem ersten besten Ablasskrämer aufzusitzen. Diese Anzüglichkeit auf den schlechten Ruf der Pardonerzunft zahlt der Angegriffene mit gleicher Münze zurück. Die gegenseitigen Anwürfe steigern sich zu bedenklichen Schmähungen, bis sie zu rechter Zeit durch den Eintritt eines dritten P, des *'Pothicary,* unterbrochen werden. Der Heilkünstler macht sich anheischig, den Beweis zu führen, dass sie alle beide Schwindler seien, er allein die Kunst besitze, Seelen in den Himmel zu befördern. Keine könne dahin kommen,

Till from his body he be separate:
And whom have ye known die honestly
Without the help of a 'Pothicary?

Während der Pilgrim und der *Pardoner* über diese Beweisführung verblüfft dastehen, erscheint das vierte P, der *Pedlar* (Hausirer). Er nimmt seinen Kasten herab und entfaltet seine Waaren, worunter besonders Schmucksachen für Frauen sich befinden. Das gibt dem Apotheker Gelegenheit, seine Ansichten über das schöne Geschlecht zum Besten zu geben, die im höchsten Grade frivol und derb sind. Der Hausirer sieht alsbald, dass er mit Leuten zusammengekommen ist, die, sammt und sonders Bettler, nicht darnach aussehen, als ob mit ihnen ein Geschäft zu machen wäre. Dennoch bereut er es nicht, eine so gewählte Gesellschaft getroffen zu haben, und erklärt sich bereit, jeden Spass mitzumachen, den sie vorschlagen würde. Er wird jedoch erst dann als ebenbürtiges Mitglied aufgenommen, bis es ihm gelungen ist, eine witzig sein sollende Prüfung im Singen und Trinken zu bestehen.

Der hartköpfige *Pardoner* will sich jedoch mit dieser friedlichen Wendung der Unterhaltung durchaus nicht zufrieden geben, sondern verlangt einen gerechten Schiedsspruch

über die Frage, wer von ihnen der beste Seelenbeförderer sei. Somit wird der Hausirer in das Wesentliche des Streites eingeweiht und einstimmig zum Richter gewählt. Er schlägt vor, dass derjenige, der die grösste Lüge sagen könne, der Meister und Führer der beiden Anderen, das Haupt eines Seelenrettungsgeschäftes mit monarchischer Grundlage sein solle. Da er sich selbst einige Uebung im Lügen angeeignet, so ist er wohl berechtigt, als Unparteiischer über das Verdienstvolle der Lügen zu entscheiden. In dieser Lügenprobe ruht das Interesse des Stückes. Der Apotheker geht begierig auf den Vorschlag ein, da er sich des Sieges vollkommen sicher weiss. Die beiden Anderen stimmen erst dann zu, als man sie versichert, dass das Lügen nur ein Spass sei. Bevor noch die Lügen aufgetischt werden, versuchen es der Apotheker und der *Pardoner,* den Richter zu blenden und zu bestechen. Dieser legt eine Sammlung von wunderthätigen Reliquien vor. Einige davon, wie die „Zehe der heil. Dreieinigkeit" u. A., sind aus P. F. bekannt; doch ist der Schatz inzwischen um einige, wie „das Steissbein des heil. Pfingsten", „einen Pantoffel der Siebenschläfer", „den Augzahn des Grosstürken", „eine Schachtel voll Hummeln, die Eva stachen, als sie auf den Knieen sass", vermehrt worden. Er fordert die Anderen auf, die Reliquien zu küssen, welcher Act von einem höchst cynischen Commentar des Apothekers begleitet wird. Er selbst preist dann seine Medicinen mit den unaussprechlichsten lateinischen Namen und verspricht dem Richter, wenn er ihm die Meisterschaft zuspreche, „*a box of marmalade — So fine that you may dig it with a spade.* Der Hausirer-Richter erweist sich aber als unzugänglich und besteht auf dem Lügenwettkampf. Umsonst versucht es der Apotheker, den Richter mit logischen Spitzfindigkeiten zu fangen. Nach einem Streit um des Kaisers Bart entscheidet der Hausirer, dass alle Drei eine Erzählung zum Besten zu geben hätten, von denen die lügenhafteste den Preis davontragen solle.[1])

[1]) *And which of you telleth most marvèl*
And most unlikest to be true
Shall most prevail, whatever ensue.

Der Apotheker erzählt zuerst die Geschichte einer Wundercur nach der Methode des Dr. Eisenbart, die er an einer Frau ausgeführt, welche an der Fallsucht litt. Die Erzählung ist mit so vielen Anzüglichkeiten auf das Wort „fallen“, mit so vielen ungenirten und unzweideutigen Spässen gespickt, dass sie sich der genauen Wiedergabe entzieht. Als alle Heilversuche an der Hartnäckigkeit des Uebels scheitern, verabreicht er ihr endlich ein Klystier, darauf einen *„tampion“* in *„her tewel“*. Der Pfropf wird so mächtig entladen, dass er ein schönes Bergschloss zerstört, dessen Steine herabrollen und das Bett eines Flusses füllen, in dem ein Linienschiff hätte fahren können. Die Frau ist geheilt, fröhlich und gesund.

Die nun folgende Geschichte des *Pardoners* ist ein Prachtstück, vielleicht das beste, was John Heywood in Bezug auf Humor hervorgebracht hat. Es ist bezeichnend, dass auch diese Erzählung von einer Frau handelt. Eine Freundin des *Pardoners* musste in seiner Abwesenheit ohne Ablass ihrer Sünden sterben. Der Gedanke, dass die Frau in einem für ihr Seelenheil so ungünstigen Zustande hatte hinscheiden müssen, während er inzwischen die Seelen stockfremder Leute zum Himmel beförderte, lässt ihn nicht ruhen. Er beschliesst, die Seele aufzusuchen. Die Reise geht zunächst ins Fegefeuer *(„Old Purgatory“)*.[1]) Mit einer Reliquie klopft er an die Pforte, wird eingelassen und auf das Höflichste empfangen. Seine Nachfragen nach der besagten Seele erweisen sich hier als erfolglos. Seine böse Ahnung, dass sie in der Hölle sein müsse, bestätigt sich. Er beschliesst also die Höllenfahrt. Am Höllenthore angelangt, findet er einen alten Bekannten in der Person des Pförtners, „der einst den Teufel in Coventry“ gespielt und sich daselbst auf seinen jenseitigen Beruf vorbereitet hatte. Durch seine Vermittlung und Gönnerschaft hofft unser Seelenreisender zu dem Thron des Höllenfürsten zu gelangen. Die Bewohner der Hölle feiern gerade den Jahrestag von Lucifers Fall. An diesem Tage wird jede nur einigermassen vernünftige

[1]) Siehe S. 31.

Bitte gewährt. Der Pförtner erlangt von dem Teufel einen Pass, der in dem unverfälschten Gerichtsstil der damaligen Zeit abgefasst ist. Arm in Arm wandeln nun die beiden Freunde, bis sie auf ein ganzes Heer von Teufeln im höchsten Staat stossen, die mit Feuerbränden „*racket*“ spielen. In der besten Laune und mit innigem Wohlbehagen sieht Lucifer dem Spiele zu. Bei der Ankunft des oberirdischen Bittstellers gebietet Seine Höllische Majestät Ruhe, und der *Pardoner* wird mit grosser Huld empfangen. Die Beschreibung der höllischen Persönlichkeiten und Orte ist in den lebhaftesten Farben der Volksphantasie gegeben. Durchaus nicht eingeschüchtert von all dem höllischen Glanz, bringt der *Pardoner* sein Bittgesuch ehrerbietigst vor, doch ohne seiner Würde etwas zu vergeben. Er verspricht im Falle der Gewährung so viele Seelen zur Hölle zu befördern, als es Teufel gibt, sie zu holen. Lucifer, dem die Haltung und Erscheinung des Ablasskrämers sehr wohl gefällt, gewährt die Bitte um so bereitwilliger, als er hört, dass es sich um eine weibliche Seele handelt. „Denn alle die Teufel in diesem Pfuhl haben mit zwei Weibern mehr zu thun als mit allen ihren anderen Obliegenheiten.“ [1]) Der *Pardoner* dankt und verspricht sehr pfiffig in Zukunft seine Ablässe besonders bei Frauen anzubringen, damit ihrer so wenig als möglich in die Hölle kommen. Er wird sodann in die Höllenküche geführt, wo seine Freundin den Bratspiess dreht. Sogleich ergreift und entführt er sie unter dem Freudengeheul und Kettengerassel der ganzen höllischen Bevölkerung nach Newmarket-heath.

And if any man do mind her,
Who list to seek her, there shall he find her.

Der Hausirer beglückwünscht die beiden Erzähler. Nun soll der Pilgrim an die Reihe kommen. Er gibt sich als Einfaltspinsel, obwohl er eigentlich der Pfiffigste von Allen ist. Anstatt also eine neue Geschichte zu erzählen, stellt

[1]) *For all the devils within this den*
Have more to do with two women
Than with all their charge beside.

er sich bei aller Anerkennung der wunderlichen Abenteuer seiner Mitbewerber sehr verwundert, dass die Teufel sich so über das schöne Geschlecht beklagen und behaupten, dass die Frauen ihnen ihr höllisches Dasein so sauer machten. „Auf Erden sind sie ja wahre Engel; und allerorten, wo ich war, von allen Frauen, die ich sah, fand ich keine und weiss keine, meiner Treu', die je die Geduld verlor.“ [1])

Diese Behauptung ist so ungeheuerlich, dass selbst der blasirte Apotheker und der pfiffige Ablasskrämer überrumpelt sind und ausrufen, das sei die grösste Lüge, die je erhört wurde. Der Pilgrim benutzt diesen günstigen Augenblick und verlangt den Urtheilsspruch. Obwohl der Hausirer die Vollwichtigkeit der zwei Lügengeschichten anerkennt, so kann er sich doch nicht der Ueberzeugung verschliessen, dass die einfache Behauptung des *Palmers* alles in diesem Fache Dagewesene bei weitem überbiete. Der Apotheker, bestürzt, er könnte in dem edlen Wettstreit unterliegen, häuft nun die schrecklichsten Flüche auf das Haupt des schurkischen Richters und versucht auch seinen Genossen zu offener Auflehnung zu verleiten. Der Richter bewahrt jedoch seine Kaltblütigkeit und verkündigt nach einer kurzen Zusammenfassung seiner Gründe das Urtheil:

Of all the lies ye all have spent
His lie to be most excellent.

Die Unterlegenen aber, die nun nach der Abmachung dem siegreichen Pilgrim dienen sollen, sind halsstarrig und verweigern die Unterwerfung. Bei der tröstlichen Aussicht auf so meuterische Unterthanen begnügt sich der Pilgrim mit dem moralischen (!) Siege und verzichtet auf die Führerschaft des Seelenrettungsgeschäftes. Hier ist das Stück eigentlich zu Ende. Doch der Dichter hielt es für nöthig, eine Lehre anzuhängen: Es gibt verschiedene Wege zum Heile. Derjenige, welcher sich den Besuch heiliger Orte

---

[1]) *Yet in all places, where I have been,*
Of all women, that I have seen,
I never saw nor knew in my conscience
Any one woman out of patience!

zum Lebenszweck gemacht, mag es ebenso gut erlangen als derjenige, welcher freiwillige Armuth bekennt u. s. w. Niemand ist aber berechtigt, die Weise des Andern zu verspotten.

Der freidenkerische Skepticismus des Apothekers erfährt dann eine Zurechtweisung: es sei zwar niemand gebunden Ablässe, heilige Orte und Reliquien zu suchen, aber andererseits hat sich jedermann des Urtheils darüber zu enthalten und sich der Autorität der „Allgemeinen Kirche“ zu unterwerfen.

Nach längerem Widerstreben wird der Apotheker endlich bekehrt. Der Pilgrim widerruft Alles, das im Stücke etwa Anstoss erregt haben möchte, und fügt entschuldigend hinzu:

To pass the time without offence
Was the cause why the maker did make it.

Mit einem Gebet, Gott möge alle treuen Anhänger der „*Church universal*“ beschützen, schiesst das Interlude.

Das Verhältniss des komischen Interludes zu literarischen Vorgängern.

Die komischen *Interludes* John Heywoods sind legitime Nachkommen der Moralitäten und werden mit Recht als das Bindeglied zwischen diesen allegorisch-didaktischen Spielen und dem regulären englischen Lustspiel angesehen. Es muss daher zwischen den beiden ersteren eine starke Familienähnlichkeit herrschen. Die Einflüsse, unter denen die Moralitäten standen, müssen auch in dem komischen *Interlude* sichtbar sein. Der Inhalt der *Interludes* ist im vorhergehenden Abschnitt erzählt worden; das nun Folgende hat den Zweck, die Genealogie des komischen *Interludes* festzustellen. Nach Abzug dessen, was John Heywood literarischen Vorgängern schuldet, wird sich einerseits sein Anspruch auf Originalität, andererseits der Fortschritt darlegen lassen, den sein komisches *Interlude* in der Entwicklung des englischen Dramas gemacht hat.

Die Personen der Moralitäten waren allegorische Figuren gewesen, die abstracte Eigenschaften, Laster, Tugenden, Gemüthszustände u. A. vorstellten. Betrachten wir zunächst das *Play of Love*. Es handelt von dem Einfluss der allmächtigen Leidenschaft der Liebe auf das menschliche Gemüth und zeigt die Leiden und Freuden, die sie dem Menschen bringt. Das geschieht im modernen Lustspiel auch, aber es zeigt den allgemeinen Gedanken an einem concreten Falle. Das *Play of Love* lässt aber den allgemeinen Satz durch Personen vorführen, die als solche nicht menschliche Wesen von Fleisch und Blut sind, die die Sympathie oder Antipathie des Zuhörers herausfordern. Der geliebte Liebhaber ist nicht dieser oder jener, sondern der Liebhaber in abstracto. Und das sind auch die anderen dramatis personae: hypostasirte Gemüthszustände, die von der Liebe verursacht sind. Das Verfahren ist jedoch schon verfeinert. Denn während die Moralitäten sich damit begnügen, das menschliche Ich in eine Anzahl einander mehr oder weniger entgegengesetzter Eigenschaften zu spalten, wird in dem „Liebesspiel" eine einzige Leidenschaft vorgenommen und ihr Einfluss an mehreren Wesen gezeigt.

Aehnliches gilt von dem *Play of Weather*. Zwar sind die darinnen auftretenden Bittsteller keine Qualitäten mehr, aber sie sind doch nichts mehr als Vertreter von ganzen Ständen und Berufsclassen mit generellen Namen. Den Personen an sich kommt kein charakteristisches Merkmal zu. Sie sind also auch blos abstract.

Noch entschiedener als in diesem Punkte macht sich der Einfluss der Moralitäten mit Bezug auf ihre didaktische Tendenz geltend.

Dies ist der Fall im „Wetterspiel", im „Liebesspiel", den „*Four P's*" und „*Wit and Folly*". Aber nicht mehr in gleichem Masse ist die lehrhafte Absicht mit der Structur der Stücke verwachsen. Das *Interlude* von den „Vier P" oder „das Liebesspiel" könnte auch ohne die Schlussmoral bestehen, nicht so jedoch ein *Moral play*. Das Spiel vom Wetter trägt den Stempel des Lehrhaften am deutlichsten. Es will an einem lustigen Beispiel nachweisen, dass der

Menschen Wünsche einander diametral entgegengesetzt sind, so dass es unmöglich ist, sie auch nur in dem Falle des Wetters zu vereinigen. Darauf zielt das ganze Stück ab wie ein Syllogismus. Nicht so einheitlich ist schon die Composition von „*Play of Love*“ und „*The Four P's*“. Es ist schon oben[1]) gesagt worden, dass beide Stücke vor dem wirklichen Ende zu Ende sind: das erstere nach dem Ohnmachtsanfall des Liebhabers, das letztere nach der Verzichtleistung des Pilgrims. Sie werden aber dennoch fortgeführt, damit der Dichter die Moral, die daraus wirklich resultirt oder auch nicht, anhängen kann. Was ist die Ursache dieses zähen Festhaltens an einem ganz undramatischen Princip? Warum hat sich John Heywood nicht auch in diesen Stücken von dieser Fessel losgemacht, wie in dem „Ablasskrämer und Mönch“ und dem „Hahnreispiel“? Theils hatte der Dichter selbst eine starke Neigung zum Lehrhaften,[2]) theils stand er unter dem Drucke der Gewohnheit, so dass diese moralisirenden Schlüsse als eine Concession an den Zeitgeschmack betrachtet werden müssen.

Das Hauptmotiv aller *Interludes* von John Heywood ist Zank und Streit. An und für sich ein unentbehrliches Motiv jeder Posse, ist es von dem Dichter einerseits zu monoton gehandhabt, andererseits geradezu zu Tode gehetzt worden. Das Thema des Streites ist meist ein abstracter Satz. In „*Wit and Folly*“ handelt es sich darum, „ob es besser sei, ein Narr oder ein Weiser zu sein“, im *Loveplay* „ob es besser sei zu lieben und geliebt zu werden, oder nicht“, im *Weatherplay* wird nachgewiesen, dass „der Menschen Wünsche unvereinbar seien“. In „*Pardoner and Friar*“ und „*The Four P's*“ handelt es sich schon um etwas mehr Greifbares, nämlich den Werth verschiedener Seelenrettungsmethoden. Auch ist in beiden der Streit durch den Brotneid motivirt. Das concreteste Streitobject ist aber die Pastete im Hahnreispiel. Je concreter das Streitobject, desto grösser wird das Interesse des Zuhörers sein. Der

---

[1]) Siehe S. 43, 54.

[2]) Siehe S. 20 f.

Streit um die abstracten Sätze der drei erstgenannten Stücke wird uns weniger interessiren als der in den zwei folgenden. Das beste Stück in dieser Beziehung ist daher das Hahnreispiel.

Es ist ferner nicht zu leugnen, dass all der Streit in Heywoods Stücken in stereotyper Weise beginnt und verläuft. Eine Person tritt auf, äussert eine Meinung; ihr wird von einer andern widersprochen; daraus entwickelt sich ein Streit, der mit Argumenten geführt wird. Nur in der Entscheidung macht sich ein Unterschied bemerkbar. Der Zank endet entweder mit der Bekehrung einer Partei, wie in W. F., L. P., W. P. und F. P., oder mit einer Prügelei, wie in P. F. und I. H.

Das Streitmotiv, sowie die ganze Art seiner dramatischen Entwicklung ist eine Erbschaft der Moralitäten. Aber auch die Moralitäten standen in dieser Beziehung unter französischem Einfluss. Er ist in den ältesten, z. B. „*Castle of Perseverance*“ nicht minder ausgeprägt als in Skeltons „*Magnyfycence*“. Die Moralitäten hatten die Allegorie der epischen Dichtung entnommen. Die Allegorie war ein Kunstproduct. Auch das Streitmotiv der Moralitäten und seine ganze juristisch-casuistische Durchführung ist gelehrten Ursprungs. Schon im 13. Jahrhundert waren in Frankreich neben den Mysterien und Mirakeln Spiele rein profaner Natur gespielt worden, die ihren Streitcharakter schon durch den Namen *Jus, Jeu* andeuten. Auch aus der Lyrik und Didaktik der Trouvères gingen dramatische Compositionen rein weltlicher Art hervor. Diese *Disputaisons* und *Débats* zeigen auch schon im Namen ihren Charakter. Die „Farcen der *Bazochiens*[1]) sind auch oft nichts weiter als ein witziger Wettstreit über irgend ein gegebenes Thema, in welchem sich Witz und Humor mit juristischer Casuistik vereinte. Das Spiel *Pierre de la Broche qui dispute a Fortune par devant Reson* weist auf die *Disputaisons* der *Trouvères* zurück und auf die späteren *Querelles* wie *Moralités* fort.“ Die Moralitäten aber beeinflussten ihrerseits das komische Inter-

[1]) Eberts Jahrbuch I. Besprechung der *Etudes historiques sur les Clercs de la Bazoche*, p. 235—240.

lude Heywoods. Das *Interlude „Wit and Folly“* zeigt den juristisch-casuistischen Charakter am einfachsten, reinsten und deutlichsten: es ist auch nichts Anderes als ein witziger Wettstreit über ein gegebenes Thema, in welchem sich Witz und Humor mit juristischer Casuistik vereinten. Diese von den französischen *Jongleurs* und den *Confréries* und andererseits den Minstrels gespielten Streitstücke, sowie die englischen Interludes waren Zwischentafelstücke, während die Zwischenspiele anderer Völker Zwischenactspiele waren. Auch darin zeigt sich der französische Einfluss auf das englische *Interlude.*

Die ersten Interludespieler in England erscheinen im Jahre 1464 unter Edwards IV. Regierung. König Heinrich VII. hatte seine *Players of Interludes.* Da er von 1471—1485 in Frankreich sich aufhielt, brachte er sich eine französische Schauspielertruppe nach England mit. Ob John Heywood, der 1514 an den Hof kam, irgendwie direct von den Stücken dieser französischen Schauspieler beeinflusst wurde, kann ich bloss als Vermuthung hinstellen.

Die Folge des starken Hervortretens von Streit, Zank und Disput ist, dass die Handlung der Moralitäten so gut wie die des komischen *Interludes* vom rhetorischen Wust überwuchert ist. *„Wit and Folly“* ist ganz rhetorisch und hat keinen andern Anspruch dramatisch zu heissen, als dass es die Form des Dialogs hat. Es ist ein „Gesprächsspiel“. In beschränkterem Masse gilt dies auch von anderen *Interludes.* Das *„Loveplay“*, das *„Weatherplay“*, *„The Four P's“* und auch *„The Pardoner and Friar“* bestehen zum grösseren Theile aus Reden. Die genaue, oft spitzfindige Abhandlung einer gegebenen Frage oder Behauptung, ihre Exemplification, die sichtliche Freude an dem Abwägen von Gründen und Gegengründen ist für die Moralitäten wie für das komische Interlude charakteristisch. Es war die Leidenschaft des streitsüchtigen Zeitalters und nimmt den Dichter so ganz in Anspruch, dass er vergisst Handlung einzuführen. Wo aber Handlung vorhanden ist, da wird sie von dem langweiligen Abhaspeln logischer Beweise oft vollständig verschüttet.

Auch das erzählende Element nimmt, wie schon in den Mysterien und den Moralitäten, so auch in dem komi-

schen Interlude einen verhältnissmässig zu grossen Raum ein. So ist „*The Four P's*“ durch die langen Geschichten des Apothekers und des Ablasskrämers — vom dramatischen Standpunkt genommen — entstellt. Selbst das beste Stück Heywoods, die Hahnreicomödie, ist von dieser Unzukömmlichkeit nicht frei. Der Dichter hat es nicht über sich bringen können, uns die drei Wundercurgeschichten des Priesters zu ersparen. Gerade diese eingestreuten Geschichten sind die am meisten humoristischen Partien der Stücke, und Fairholt urtheilt darüber, dass sie „*with Chaucerian verve*“ erzählt sind. Daraus sieht man, dass Heywoods Stärke in der Composition epischer Poesie, d. h. der versificirten komischen Erzählung lag. Die Tradition von Heywoods Erzählertalent bestätigt nur diese Thatsache.

Zu den epischen Bestandtheilen des komischen *Interludes* gehören auch die Reiseberichte im *Weatherplay* und in *The Four P's,* die auch schon in den Mysterien und Moralitäten beliebt waren. Hierin spiegelt sich eine andere Richtung der Zeit, die Freude an Entdeckungen und Reisen.

Eine andere Eigenthümlichkeit, die ebenfalls aus dem Nachlass der Moralitäten stammt, ist die Figur des Lustigmachers, des *Vice* der *Moralplays.* In zwei Interludes kommt diese Persönlichkeit vor, in dem *Weatherplay* und dem *Loveplay.* Sie heisst zwar in jenem „*Merry Report*“, in diesem „*Neither Lover nor Loved*“, aber die Bühnenanweisungen bezeichnen ihn geradezu als „*Vice*“. In „*The Four P's*“ trägt der Apotheker, in „*John, the Husband*“ der Pantoffelheld John viele Züge des *Vice,* doch nicht mehr den Namen. Beide repräsentiren den Vice in seinem Uebergange zum Clown.

Die Art und Weise der Mysterien und Moralplays, die Handlung mit Anreden an das Publicum zu beginnen, findet sich in dem komischen *Interlude* wieder. Sowie zum Beispiel in der Moralität „*Nature*“ die allegorische Figur des Stolzes *(Pride)* die Zuhörerschaft vor Beginn des Stückes anspricht, oder John Bale seine „*Interludes*“ mit chorusartigen Reden als „prolocutor“ einleitet, so wird auch Heywoods „Wetterspiel“ mit einer ganz ähnlichen Anrede Jupiters

eröffnet. Selbst das Versmass dieser Ansprachen ist oft dasselbe, nämlich die siebenzeilige Strophe (ababbcc). Nur herrscht bei Heywood eine grössere Abwechslung.

Im „*Play of Love*“ richtet der unglückliche Liebhaber seine Klagen an die Zuschauer; die Predigt des Mönches in „*The Pardoner and Friar*“ ist an die im *banquetting room* wirklich anwesende Gesellschaft gerichtet; ihr werden auch die Reliquien gezeigt; ihr gibt der Pilgrim in „*The Four P's*“ seinen Reisebericht, bevor noch eine andere Person auf der Bühne ist.

Ich kann hier mit Ward, Ebert und Anderen nicht übereinstimmen, dass man diese Reden von Personen, die allein auf der Bühne sind, als „Monologe“ im modernen Sinne zu fassen hat. Man wird nicht mit Ward sagen können, dass z. B. das „Hahnreispiel“ Heywoods mit einem Monolog (*„soliloquy“*) beginnt. Denn aus dem Inhalt geht ja hervor, dass diese Ansprachen theils dem Publicum direct Auskunft geben, theils von dem Publicum Auskunft verlangen. Ebensowenig können die Flüche und Verwünschungen des Gemahls in demselben Interlude als Monologe gelten. Der moderne Monolog hat den Zweck, die Gedanken des Spielers dem Publicum, nicht den Mitspielern zu vermitteln. Frau Tyb hört und versteht aber die sogenannten Monologe ihres Gemahls nur zu gut. In diesen Reden von Personen, die auf der Bühne allein sind, wird man zwar Keime von dem dramatischen Hilfsmittel des „Monologs“ erblicken dürfen, doch nicht Monologe selbst. Das Publicum der *Miracle-* und *Moralplays*, sowie das des komischen *Interludes* war eben noch nicht durch die Schranke von den Bühnendarstellern getrennt, die heutzutage zwischen beiden aufgerichtet ist. Die Zuhörer spielen vielmehr in dem Stücke mit. Die active Rolle des Publicums mag zwar das Interesse der naiven Zuhörer in hohem Grade gefesselt haben; sie spricht jedoch nicht sehr zu Gunsten des Zeitgeschmacks und der Höhe der dramatischen Kunst. Diese war eben noch nicht zu der Erkenntniss gekommen, dass die Handlung auf der Bühne als ideal gelten muss. Die Zuschauer im modernen Theater dürfen nur einen idealen

Antheil an den dramatischen Vorfällen auf der Bühne nehmen; dem modernen Dichter ist es nicht gestattet, das Publicum in das Thun und Treiben auf der Bühne zu verwickeln. Das komische Interlude John Heywoods jedoch trug kein Bedenken, diesen von den *Miracle-* und *Moralplays* überlieferten cordialen Zusammenhang zwischen Publicum und Bühne zu pflegen.[1])

Auch die Schlüsse der *Moralplays* sind in dem komischen *Interlude* wieder anzutreffen. Mit Ausnahme von zweien (P. F. und J. H.) schliessen alle mit moralisirenden Ansprachen an das Publicum in der feierlichen Form der siebenzeiligen Strophe.

Einen weiteren Berührungspunkt zwischen den *Moralplays* und dem komischen *Interlude* bildet die Art und Weise, wie eine Art von poetischer Gerechtigkeit geübt wird. Die Personen der Stücke werden von der Schlechtigkeit ihrer Lebensführung und der gefährlichen Verkehrtheit ihrer Anschauungen überzeugt und am Ende zu besserer Aufführung und Reue bekehrt: die Sittlichkeit triumphirt. Ganz in derselben Weise werden im „Wetterspiel" die Bittsteller von der Unvereinbarkeit ihrer Wünsche überzeugt und schliesslich gezwungen, die Weisheit der bestehenden Weltregierung anzuerkennen. Die Liebesleute im „*Loveplay*" müssen nach langwierigem Streite endlich zugeben, dass wahre Glückseligkeit nur in der Liebe Gottes zu finden sei. Die vier P müssen sich trotz ihrer im Stücke so weit auseinandergehenden Ansichten zum Schluss der Autorität der Kirche unterordnen. „*Wit and Folly*" endigt mit der Niederlage und Bekehrung James, des Verfechters des im Stücke abgehandelten paradoxen Satzes.

Wie die Moralitäten, so weist auch das komische *Interlude* eine entschieden satirische Tendenz auf. Ueber Art und Ziel der Heywood'schen Satire wird noch später gesprochen werden. Auch der Gebrauch von Gesangseinlagen ist beiden gemeinsam. Im „Wetterspiel" lässt sich

---

[1]) Eine viel spätere Parodie auf diese Zustände ist Beaumont und Fletchers „*The Knight of the Burning Pestle*".

Jupiter auf dem Throne sitzend ein Lied vorsingen; dem „Liebesspiel“ ist ein Skelton'sches Liebeslied einverleibt, und in *The Four P's* muss der Hausirer durch ein Trinklied sein gesellschaftliches Talent nachweisen.

Diese Erwägungen, glaube ich, sind hinreichend, die Innigkeit des Zusammenhanges zwischen den Moralitäten und Heywoods komischem Interlude zu beweisen.

Aber es waren nicht die Moralitäten allein, an welche sich Heywood in seinem pfadfindenden Beginnen wandte. Schon Fairholt hat in der Einleitung zu seiner Ausgabe von „*Wit and Folly*“ gezeigt, dass die Rede des Ablasskrämers im „*Pardoner and Friar*“ beinahe wörtlich Chaucers *Pardoner's Prologue* entlehnt ist. Morris hat die betreffende Stelle in den Anmerkungen zu seiner Ausgabe des Prologs abgedruckt und Skeat unsern Dichter eines „*impudent plagiarism*“ beschuldigt. Nach einer nur oberflächlichen Vergleichung kann über das literarische Anlehen Heywoods kein Zweifel sein. Von welcher Art es war, wird eine kurze Probe zeigen.[1])

Chaucers *Pardoner's Prologue.*[2])	Heywoods *Pardoner and Friar.*[3])
First I pronounce whennes that I come	*But first ye shall know well,*
	y^t I com fro Rome.
And than my bulles shewe I, alle and somme	*Lo here my bulles,*
	all and some
Our lige lordes seel on my patente	*Our lyege lorde seale*
	here on my patent
That shewe I first, my body to warente,	*I bere with me,*
	my body to warant;
That no man be so bold, ne preest ne clerk,	*That no man be so bolde,*
	be he preest or clarke,

[1]) Um einen Paralleldruck der betreffenden Stellen zu ermöglichen, habe ich die vierhebige Langzeile Heywoods durch die Cäsur in zwei Theile zerlegt und berufe mich zum Beispiel auf den Vorgang J. M. Cowpers in Robert Crowleys „*Thirty-one Epigrams*“. *Early Engl. Text Soc., Extra Ser.*, Nr. 15.

[2]) M. A. Skeat, *The Tale of the Man of Lawe etc. Clarendon Press.*, p. 40 f.

[3]) Morris, *Prologue etc.* ibid. p. 142 f.

Me to destourbe of Cristes holy werk;

. . . . . .

Than haue I in latoun a shoulder-boon
Which that was of an holy Jewes shepe
‚Good men‘, seye I, ‚tak of my wordes kepe;
If that this boon be wasshe in any welle,
If cow, or calf, or sheep, or oxe swell
That any worm hath ete, or worm ystonge
Tak water of that welle, and wash his tonge
And it is hool anon; and forthermore,

Of pokkes and of scabbe, and euery sore
Shal euery sheep be hool, that of this welle
Drinketh a draughte; tak kepe eek what I telle.‘
If that the good-man, that the bestes oweth,
Wol every wike, er that the cok him croweth,
Fastinge, drinken of this welle a draughte,
As thilke holy Jewe our elders taughte,
His bestes and his stoor shal multiplye.
And, sirs, also it heleth Jalousye;
For, though a man be falle in Jalous rage,
Let maken with this water his potage,
And neuer shal he more his wyfe mistriste

Me to dysturbe
of Chrystes holy warke;

. . . . . .

Fyrst, here I shewe ye,
of a holy Jewes shepe
A bone, I pray you
take good kepe
To my wordes,
an marke them well:
Yf any of your bestes
belyes do swell,
Dyppe this bone in the water
that he doth take
Into his body,
an the swellynge shall slake.
And yf any worme
haue your beestes stonge
Take of this water,
and wasshe his tonge,
And it wyll be hole anon;
and furthermore
Of pockes, and scabbes,
and every sore,
He shall be quyte hole
that drynketh of the wel
That this bone is dipped in;
it is treuth that I tell!
And yf any man
that any beste oweth
Ones in the weke,
or that the cocke croweth,
Fastynge wyll drynke
of this well a draughte,
As that holy Jew
hath vs taught,
His beestes and his store
shall multeply.
And maysters all
it helpeth well
Thoughe a man be foule (?)
in ielous rage,
Let a man with this water
make his potage,
And neuermore shall he
his wyfe mystryst.

And had she taken preestes two or three.	*Or had she been taken with friars two or three.*
Heer is a miteyn eek, that ye may see.	*Here is a mytten eke, as ye may se,*
He that his hond wol putte in this miteyn	*He that his hande wyll put in this myttayn,*
He shal haue multiplying of his greyn,	*He shall haue encrease of his grayn,*
Whan he hath sowen be it whete or otes,	*That he hath sowne, be it wete or otys,*
So that he offre pens, or elles grotes.	*So that he offer pens, or els grotes.*

Hier folgen bei Heywood mehrere Reliquien und die Anpreisung ihrer Wunderthätigkeit, die sich bei Chaucer nicht finden, worauf eine beiden gemeinsame Stelle die Rede des *Pardoners* in Heywoods *Interlude* abschliesst. Da sich diese Zeilen in Morris Citat nicht mehr finden, gebe ich sie aus der 1874er Ausgabe von Dodsleys *Old Plays I.* und ergänze die in Skeats Ausgabe fehlenden Verse aus Tyrwhitt:

Good men and wommen, o thing warne I yow,	*But one thing, ye women all, I warrant you:*
If any wight be in this chirche now,	*If any wight be in this place now,*
That hath doon sinne horrible, that he	*That hath done sin so horrible that she*
Dare nat, for shame, of it yshriuen be,	*Dare not for shame thereof shriven be,*
[Or any woman, be she young or old,	*Or any woman, be she young or old,*
That hath ymade hire husbond cokewold][1])	*That hath made her husband cuckold:*
Swich folk shul haue no power ne no grace	*Such folk shall have no power nor no grace*
To offren to my reliks in this place.	*To offer to my relics in this place;*
And wol so fyndeth him out of swich blame,	*And whoso findeth herself out of such blame*
He wol com vp and offre in goddes name,	*Come hither to me, on Christ's holy name.*

[1]) Die zwei Verse zwischen [ ] sind aus Tyrwhitt. Die sechs letzten Heywood'schen Verse bilden eine sechszeilige Skeltonische Schweifreimstrophe.

And I assoille him by the auctoritee	*And because ye*
	Shall unto me
	Give credence at the full
Which that by bulle ygraunted was to me.	*Mine authority*
	Now shall ye see
	Lo, here the Pope's bull.

Es ist hier meine Sache nicht, das Verhältniss zwischen Chaucer und Heywood von der Seite des literarischen Anstandes zu beurtheilen. Ich will lieber einige Gründe angeben, die Heywoods sclavische Nachahmung erklären. Da er der erste Dramatiker war, der erfundene individuelle Charaktere auf die Bühne brachte,[1]) so tappte er in dieser Beziehung theils ganz im Finstern, theils bewegte er sich in einem unsicheren Zwielicht. Ist es da zu verwundern, dass er sich bei dem gänzlichen Mangel an dramatischen Mustern und in Verlegenheit um wirklich individuelle Charaktere an den grossen Meister der Charakteristik wandte? Anstatt ihn dafür zu tadeln, werden wir eher Heywoods gesundes poetisches Urtheil anerkennen müssen, das ihn auf Chaucer hinwies in einer Sache, in welcher ihn seine dramatischen Vorgänger so ziemlich im Stiche liessen. Das reguläre englische Lustspiel konnte sich keinen bessern Pathen wünschen als Chaucer.

Ausser dieser offenbaren Plünderung Chaucers gibt es in Heywoods *Interludes* noch sonst Spuren seiner Bekanntschaft mit Chaucers *Canterbury Tales.* Einzelne Züge und Worte von Heywoods *Friar* sind dem *Frere Limitour* des Prologs entlehnt:

Chaucers *Prologue* v. 229, 230.	Heywoods *P. F.* v. 463, 465.
For many a man so hard is of herte	*But some of you*
	so hard be of heart —
He may not wepe although him sore smerte	*Ye cannot weep*
	though ye full sore smart.

Hie und dà finden sich Züge Chaucer'scher Charaktere auf solche Heywood'sche übertragen, die nicht den Originalen

---

[1]) Mit Ausnahme vereinzelter Fälle in den *Miracle-plays* vgl. Ebert I, p. 156, 157.

entsprechen. Das Lieblingsschlagwort von Chaucers *Pardoner* „Radix malorum cupiditas“ wird dem *Friar* in den Mund gelegt; die Praxis von Chaucers *Frere* Prol. 232

His typet was ay farsed ful of knyfes
And pynnes, for to yive faire wyfes

gehört zur Ausstattung des Hausirers in *The Four P's.* Das Küssen der Reliquien zu Ende von Chaucers *Pardoner's Tale* ist sammt der derben Antwort des Wirthes in *The Four P's* nachgeahmt.

Seinen Zeitgenossen John Skelton scheint Heywood nur in Sprache und Versification[1]) nachgeahmt zu haben. In Skeltons *Colin Clout* ist eine köstliche Beschreibung eines *Friar Limitour* und v. 19—26 heisst es:

He cryeth and he creceth,
He prigeth and he peketh,
He chydes and he chatters,
He prates and he patters,
He clytters and he clatters,
He meddles and he smatters
He gloses and he flatters.

Heywoods *Friar* sagt v. 8—13:

I come not hither to poll nor to shave,[2])
I come not hither to beg nor to crave,
I come not hither to gloss nor to flatter,
I come not hither to babble nor to clatter
I come not hither to fable nor to lie.[3])

Wenn auch keine so sclavische Nachahmung wie in dem Falle Chaucers, ist diese und sind andere Stellen in Heywoods *Interludes* doch eine Nachahmung Skeltonischer Manier.

---

[1]) Siehe Versbau S. 105.

[2]) Vgl. Skelton, *Why Come ye nat* etc. v. 97
With pollynge and shavynge.

[3]) Ib. v. 702: *This is no fable nor no lie.*

John Heywoods Verdienste um das englische Drama.

In dem vorigen Abschnitt ist der Versuch gemacht worden, das Abhängigkeitsverhältniss des komischen *Interludes* von literarischen Vorgängern festzustellen. Es bleibt noch übrig, den dramatischen Werth desselben zu prüfen, um John Heywoods Verdienste um das englische Drama würdigen zu können. Der Massstab der Beurtheilung kann natürlich nicht derjenige sein, den man an die besten dramatischen Erzeugnisse aller Zeiten und Völker anzulegen pflegt. Der dramatische Dichter ist ja mehr als jeder andere den Einflüssen und dem Geschmacke der Zeit unterworfen. Er kann daher für mancherlei Fehler und Unzulänglichkeiten, die mit dem Kindesalter der dramatischen Poesie zusammenhängen, nicht ohneweiters verantwortlich gemacht werden. Die historische Betrachtungsweise wird vielmehr diese Mängel und Schwächen zu erklären suchen, anstatt sie zu verdammen. Die Verschiedenheit des Standpunkts hat auch die Beurtheilung unseres Dichters sehr beeinflusst. Warton, der ein Feind aller Schnurren und jeder Possenreisserei und John Heywood überhaupt nicht gut gesinnt war,[1]) sagt von seinen Stücken, sie seien „ohne Handlung, Humor und Charakter; sie bestehen aus gemeinen Vorgängen und den Reden eines Possenreissers". Doch schon Collier gelangte nach genauerer Durchsicht zu einer gerechteren Schätzung der *Interludes*. Damit hat er der ausserordentlich anerkennenden Kritik Wards den Weg gebahnt. Dieser nennt Heywood einen wahren Vorgänger Ben Jonsons und Shakespeares; seine poetischen Eigenschaften hätten das Kindesalter des englischen Dramas vor dem Vorwurf der tiefsten Inferiorität bewahrt. Wenn man von einem Dichter behauptet, dass er weder im Stande sei, eine Fabel, noch Humor und Charaktere zu entwickeln, so spricht man

[1]) Die Abneigung des Kritikers gegen den Dichter geht auch aus seinen absprechenden Urtheilen über die Epigramme und *„Spider and Flie"* hervor. IV, 82.

ihm überhaupt die Befähigung ab, ein komisches Stück zu schaffen.

Die Handlung der Heywood'schen *Interludes* ist allerdings oft sehr spärlich. Das Gesprächspiel „*Wit and Folly*" hat so gut wie gar keine Handlung; im „Wetterspiel" beschränkt sie sich auf das Kommen und Gehen der Personen. Das „Liebesspiel" hat nur einen einzigen wirksamen dramatischen Vorfall, nämlich das Hereinstürzen des *Vice*, seinen Feuerruf, die dadurch herbeigeführte Ohnmacht des Liebhabers, die Wiederbelebungsversuche und sein freudiges Erwachen. „*The Pardoner and Friar*" geht wenigstens auf eine Prügelei aus. Auch in der englischen frühen Komödie waren Prügel oft der „witzigste Einfall". Was Mannigfaltigkeit der Handlung anbelangt, macht das „Hahnreispiel" eine rühmliche Ausnahme. Der lebhafte häusliche Streit, der das Stück eröffnet, das Aus- und Ankleiden Tybs, die unfreiwilligen Zurüstungen zum Gastmahl, die Hans treffen muss, sein fluchtähnlicher Rückzug, um den priesterlichen Hausfreund zu holen, ihre Rückkunft, die vergeblichen Versuche des Gemahls, den löcherigen Wassereimer zu stopfen, während die Pastete von den Verschworenen verzehrt wird, und das köstliche Prügelfinale — alle diese Vorfälle geben dem Stück eine Abwechslung, die wir in keinem *Interlude* Heywoods, noch weniger in irgend einem zeitgenössischen dramatischen Producte wiederfinden. Die so skizzirte Handlung war wohl hinreichend, eine einactige Posse auszufüllen. Und mehr als einen Act im modernen Sinne hat diese Posse kaum in Anspruch genommen. Die Zeit für die Aufführung eines *Interlude* war knapp bemessen und durfte nicht überschritten werden.[1]) Das längste Stück Heywoods, „*The Four P's*" (circa 1200 Verse), entspricht etwa zwei

[1]) *Methynkethe I cowlde mak yt other wyse apere,*
Save I lack tyme to dylate matter here,
For tyme of reasonyng wold be long therin
And tyme of reasonyng must be short here in

W. F. 10. 18—21 und ib. 11—12:

Ryght now yowrself cowld wey in ryght wytty sort;
That resonyng here now, of reason must be short.

Acten von Udalls „*Ralf Roister Doister*“ oder Shakespeares „*Comedy of Errors*“.

Die Composition der *Interludes* ist von verschiedener Geschicklichkeit. Das schwächste Stück in dieser Beziehung ist, wenn wir „*Wit and Folly*“ ganz ausschliessen, das „Liebesspiel“. Bis zu dem Moment, wo der *Vice* hereinstürzt und durch seinen närrischen Einfall dem hartnäckigen Streit eigentlich ein Ende macht, bewegt sich das Stück noch verhältnissmässig rasch. Doch anstatt es mit irgend einer cynischen Satire, die Heywood sonst geläufig ist, zu schliessen, wird der Gedankengang des Streites, den der Zuschauer inzwischen vergessen hat, wieder aufgenommen. Dadurch wird der Komik die Spitze abgebrochen, und zwar zu Gunsten eines moralischen Gemeinplatzes. Im „Wetterspiel“ ist wenigstens der Versuch gemacht, den Zusammenhang zwischen dem, was da auf der Bühne vorgeht, zu motiviren: Jupiters Entschluss, die Menschen vor seinen Thron zu laden, ist die Folge des Streites der Götter, und die schliessliche Entscheidung ist durch die Verschiedenheit der Wünsche der Menschen begründet. Das Gezänke der Götter, die Schnurren des „*Merry Report*“ geben dem *Interlude* eine Art von dramatischer Bewegung, wenn auch keine wirkliche Handlung. In der Composition der übrigen *Interludes* macht sich ein Fehler bemerkbar, der von dem Ueberwiegen des rhetorischen und epischen Elements verschuldet ist. So lange nämlich der obligate Streit nur von zwei Personen geführt wird, mochte die humoristische Führung des Dialogs, der Mutterwitz und die stark gewürzten Spässe der Spieler den Zuschauer vergessen lassen, dass er eigentlich Handlung zu erwarten hat. Wie aber der Dichter mehr als zwei Personen auf die Bühne bringt und eine Ensemblescene beginnen soll, erlahmt seine dramatische Kunst. Die Behandlung solcher Scenen zeigt, dass man von der Verpflichtung des dramatischen Dichters, die Personen auf der Bühne zu beschäftigen, noch keine rechte Ahnung hatte. Diese Personen sind, wie G. Freytag sagt, eine Gesellschaft, für deren Unterhaltung der Dichter als unsichtbarer Gastgeber zu sorgen hat. Aber in „*The Four P's*“ müssen mehrmals drei Personen auf der

Bühne müssig stehen, während die vierte lange Geschichten erzählt und die Handlung stockt. Selbst das gelungenste Product von Heywoods Komik, das „Hahnreispiel", ist von dieser Unzukömmlichkeit nicht frei. Während der Erzählung der Geschichten ist der Darsteller des Pantoffelhelden gezwungen, entweder allerlei Allotria zu treiben oder aus der Rolle zu fallen. Aber auch hierin scheint Heywood schon das Richtige geahnt zu haben. Im „Wetterspiel" lässt er nämlich Jupiter, während „*Merry Report*" die Bittsteller verhört, abtreten und erst dann wieder kommen, da er seine Entscheidung zu fällen hat. Wie Heywood zu dem andern Extrem schwankt, sehen wir in „*The Pardoner and Friar*". Den zu langen zusammenhängenden Geschichten steht hier der in abgerissenen Sätzen stichomythisch geführte Dialog des Ablasskrämers und des Mönches gegenüber. Diese Vorwürfe treffen jedoch weniger den einzelnen Dramatiker, als vielmehr die noch geringe dramatische Kunst der Zeit. Es musste aber auf diese Umstände aufmerksam gemacht werden, weil daraus ein anderer Fehler der Composition entspringt. Die Handlung der komischen *Interludes* bewegt sich nämlich oft nicht continuirlich, sondern in Sprüngen; sie steht oft still und geht sogar oft rückwärts. Die langen Erzählungen bedingen nämlich, dass früher Gesagtes wiederholt werden muss. Dazu kommt, dass Heywood nicht immer der Versuchung widersteht, nach Bühneneffecten zu haschen, und dadurch die Handlung verzögert. Das Auftreten einer Person lässt er selten vorübergehen, ohne seine Witze zu reissen, wie z. B. in dem Falle des „*Merry Report*" oder des Hausirers in *The Four P's*. In dem letztern Stück wird auch die vorgeschlagene Lügenprobe, auf die das Publicum schon gespannt ist, durch das Auskramen der Reliquien und Medicinen verschoben. Es ist also „*The Four P's*", obwohl voll von Humor und glücklicher Charakterisirung, eine ziemlich fehlerhafte Composition. Doch war sich der Dichter auch in diesem Stücke instinctiv seiner dramatischen Pflichten so weit bewusst, dass er uns wenigstens die dritte projectirte Geschichte des Pilgrims schenkt. An ihre Stelle hat er die ungeheuerliche Lüge gesetzt, die den Wendepunkt des *Interlude* bildet. Sie ist

ein Beweis von Heywoods vis comica und war geeignet, durch ihr plötzliches Erscheinen zu überraschen. Den Bruch der Composition, der trotzdem darin lag, mochte das naive Publicum leicht übersehen.

Diese Kritik scheint mit dem früher geäusserten Vorsatz,[1]) nicht den modernen Massstab der Beurtheilung anzuwenden, in Widerspruch zu stehen. Doch wird es sich gleich zeigen, dass John Heywood eine viel bessere Gabe der Composition zu Gebote stand, als er in *„The Four P's“* und den anderen *Interludes* zu verwenden für nöthig fand. Mein Massstab ist also nur von seinen besseren Leistungen abstrahirt.

So ist schon in *„The Pardoner and Friar“* das allmälige Wachsen der Leidenschaft der beiden Gottesstreiter von gegenseitiger Nichtbeachtung bis zum höchsten Zorn und den schärfsten Angriffen rasch und kräftig entwickelt und die schliessliche Prügelei gut motivirt.

Das bei Weitem bestcomponirte *Interlude* ist aber das „Hahnreispiel“. Von der Eingangsscene bis zum Ende steigert sich die Handlung lebhaft und ohne Lücke — freilich abgesehen von den eingelegten Priestergeschichten. Wir haben in dem Stücke sogar eine Intrigue in dem vorherigen Abkommen zwischen Tyb und dem Hausfreund bezüglich der Pastete, des löcherigen Eimers und der Uebertölpelung des Ehemanns. Ferner hat dieses Spiel in Hans eine Hauptperson, während in den anderen Stücken, abgesehen etwa von den zwei *Vice,* keine von den handelnden Personen die andere überragt. Die Lösung der Verwicklung, wie unwahrscheinlich sie auch im Anfange wegen der Feigheit Johns erscheinen möchte, ist durch die Ueberspannung der Geduld des armen Ehemanns trefflich begründet. Das Pastetenmotiv ist echt komisch. Der Gedanke, dass Unrecht leiden viel, überdies aber auch noch von dem Zerstörer seines häuslichen Friedens des Nachtmahls beraubt zu werden, zu viel ist, ist ebenso lächerlich, als unsterblich in der Komödie.[2]) Beiläufig bemerkt ist *„John, the Husband“* die

---

[1]) Siehe S. 68.

[2]) Ward a. a. O.

älteste englische Komödie, in welcher der rechtmässige Ehemann gegenüber dem Hausfreund Unrecht bekommt, wie später so oft in dem Lustspiel der Restauration.

Als Resultat kann immerhin gelten, dass Wartons Kritik, Heywoods *Interludes* seien „*destitute of plot*", erheblich einzuschränken, wenigstens aber das „Hahnreispiel" davon ganz auszunehmen ist.

Wenn ich im Folgenden einige Bemerkungen über Heywoods Kunst der dramatischen Charakteristik mache, so will ich solche Personen, die blos Puppen sind, wie die Bittsteller im „Wetterspiele", die personificirten Gemüthszustände des „Liebesspiels" und die Streitenden in „*Wit and Folly*", die blos Namen sind, von vornherein ausschliessen.

Die Charaktere des *Friars* und der beiden *Pardoner* sind zwar Chaucer entlehnt, aber die Idee, die zwei in den *Canterbury Tales* getrennten Personen dramatisch zusammengebracht zu haben, ist Heywoods. In ihrem Spiel mussten ihre Eigenthümlichkeiten besser hervortreten, was zur Folge hatte, dass sie von Heywood einigermassen überarbeitet sind. Die satirische Komik dieses Stückes liegt in dem Contrast zwischen der Sprechweise und der Denkungsart dieser *worthies*. Der *Friar* ist als ein heissblütiger, unduldsamer, grossmäuliger Prahler gezeichnet, dessen eigentliches Geschäft Heuchelei ist. Diese entspringt aus dem Widerspruch zwischen der freiwilligen Armuth, die er bekennt, und der Habgier, die er zu verbergen sucht. Der Ablasskrämer hat den grossen Vortheil über seinen Nebenbuhler, dass er sein Geschäft, den Vertrieb von Ablässen, wenigstens offen betreibt. Dazu hat er eine Art von pfiffiger Gutmüthigkeit und Aufrichtigkeit mitbekommen, die ihn seinen Vortheil über den scheinheiligen Gegner rückhaltslos ausbeuten lässt. Der *Pardoner* der „*Four P's*" zeigt uns denselben Charakter in einer gemüthlicheren Situation. Hier entwickelt er dieselbe populäre Dialektik, die er sich durch lange Ausübung seines einträglichen Geschäftes erworben hat. Zu dieser Gabe gesellt sich ein reicher Schatz von Mutterwitz und ein gutmüthiger Zug gesellschaftlicher Neckerei. Der „*Palmer*" gibt sich als Einfaltspinsel und wird auch als solcher von den Mit-

spielern angesehen. Seine vorgebliche Begriffsstützigkeit ist gepaart mit starrer Orthodoxie. Mit diesen Eigenschaften ausgestattet, scheint er der mindest Gefährliche bei der Lügenprobe; die Wachsamkeit seiner Mitbewerber ist eingeschläfert. Aber unter der bornirten Hülle verbirgt er eine Schlauheit, die im entscheidenden Momente die Mitspieler überrumpelt und ihm den Preis verschafft. Mit der Einfalt des Pilgrims ist die Superklugheit des Apothekers glücklich contrastirt. Der ehrgeizige Medicus ist ein grosser Sophist und Freidenker, vor dessen Cynismus weder Reliquien noch heilige Orte sicher sind. Ueber alle Vorurtheile erhaben, spricht er mit der grössten Blasirtheit und Unverfrorenheit über Gegenstände, die heutzutage schicklichkeitshalber von gesellschaftlicher Unterhaltung ausgeschlossen sind, mit denen man es aber damals so genau nicht nahm. Im Besitz einer aufgeblasenen Wichtigthuerei und eines undurchdringlichen Selbstbewusstseins, überragt er alle übrigen Heywood'schen Charaktere an Absurdität. Geübt in wortspalterischer Disputation, in welche er lateinische Brocken der verdächtigsten Sorte einmengt, erweist er sich selbst dem ablasskrämerischen Münchhausen überlegen und sieht deshalb auf die übrige Gesellschaft im Vollgefühl höherer Intelligenz herab. Der ganze Charakter wäre unausstehlich, wenn er nicht eine Beimischung von gutmüthiger Selbstironie erhalten hätte, die ihn sagen lässt:

My craft is such that I can right well
Send my friends to heaven and myself to hell

oder

Why, do 'pothecaries kill men?
By God, men say so now and then.

Die Mitte zwischen der extremen Einfalt des Pilgrims und der extremen Pfiffigkeit des Apothekers hält der *Pedlar* (Hausirer). Zwar ist auch er mit einem ausgiebigen Mundwerk begabt, von dem er bei der Anpreisung seiner Waaren einige recht ergötzliche Proben liefert, aber das ist bei ihm nur Geschäftssache. Als Mensch und Gesellschafter ist er ein Mann von grosser Lebenserfahrung und Lebens-

klugheit, die er im vielfachen Verkehr mit Menschen gewonnen hat; sein Grundsatz ist: „nil admirari“. Deshalb lässt er sich weder durch die Salbaderei des Apothekers, noch durch die Unverschämtheit des Ablasskrämers aus der Fassung bringen: er traut nur seinen eigenen Augen und Händen und urtheilt nach seinem *clear common sense.*

I know not where your tale to try
Nor yours, but in hell or purgatory
But his boldness has faced a lie
That may be tried in this company.

In seinem geschäftlichen Gehirn entspringt die Idee der Lügenprobe und des Seelenrettungsgeschäftes; durch seinen Mund scheint der Dichter häufig selbst zu sprechen.

Doch der gelungenste Charakter Heywoods ist wohl John im „Hahnreispiel“. Die elende Gestalt des Pantoffelhelden, in dem Prahlerei mit nichtswürdiger Feigheit, Albernheit und Leichtgläubigkeit glücklich gepaart ist, ist das Vorbild und der Ahnherr einer Legion von *cuckolds,* die im spätern englischen Lustspiel eine so hervorragende Rolle spielen. Durch die Häufung so unliebenswürdiger Eigenschaften wusste es der Dichter glücklich zu verhindern, dass der Zuschauer dem armen, um seinen ehelichen Frieden und sein Mahl gebrachten Ehemann Mitleid entgegenbringt, wodurch die komische Wirkung des Stückes wäre gefährdet worden. Tyb, Johns Weib, ist das Prototyp einer echten *Shrew.* Sie weiss mit weiblichen Praktiken, Ohnmachtsanfällen, Schelten, Drohungen, Befehlen, je nach Bedarf, eine unbegrenzte Herrschaft über ihren Gemahl zu behaupten. Damit verbindet sie eine moralische Verkommenheit, die sich in ihrem Verhältniss zu dem Priester und der selbst in Gegenwart des Ehemannes ganz ungenirten Vertraulichkeit mit dem Hausfreund zeigt. Sir John, der Priester, ist ein aus der grossen Menge seiner gleichwerthigen Amtsbrüder herausgeholtes Specimen des durchtriebenen, gewissenlosen Pfaffen, der mit seiner Autorität und höheren Intelligenz gegenüber seinen Pfarrkindern den schändlichsten Missbrauch treibt.

Alle diese Charaktere sind zwar freilich nicht mit feinem Griffel gezeichnet, aber sie stechen doch hinreichend von einander ab, so dass man John Heywood gegen Wartons Kritik eine entschiedene Gabe komischer dramatischer Charakteristik zusprechen muss.

Es ist endlich nicht schwer, den Dichter gegen den Vorwurf, dass er keinen Humor besitze, in Schutz zu nehmen. Freilich ist der Humor seiner Possen volksthümlich und grobkörnig. Volksthümlichkeit ist überhaupt ein Hauptmerkmal des komischen *Interlude*.

Die oben geschilderten Charaktere sind lebenstreue Abbilder von Individuen, die den unteren Schichten der damaligen englischen Gesellschaft angehören: der Bettelmönch, die beiden *Pardoner*, der Apotheker, der Hausirer, der Dorfpfarrer John,[1]) Hans, der Gemahl, der früher Sir Johns Kirchendiener war, ehe er seinen eigenen unglückseligen Haushalt begründete. Dass Heywoods Darstellung des Ablasshandels[2]) und der Sittenlosigkeit der Priesterschaft nicht übertrieben, sondern eher gemildert ist, geht aus den Schilderungen classischer Zeugen hervor.[3]) Der Ideenkreis der *Interludes*, die Denk- und Ausdrucksweise ist volks-

---

[1]) Robert Crowley in seinem „*Voyce of the Last Trumpet*“ a. D. 1550 sagt in dem Capitel „*The Lewde or Unlerned Priestes Lesson*“ v. 456—460:

Thou that art lewde wythoute learnynge
Whom communly men cal syr John.

Early Engl. Text Soc., Extra Ser., Nr. 15.

[2]) Vergleiche zum Beispiel „*The Stacions of Rome*“. *Early Engl. Text Soc., Ertra Ser.*, Nr. 25.

[3]) . . . *whate breeche of matrimonie is there brought yn by theim (the priests)? such truely as was neuer, sins the worlde began, emong the hole multitude of the hethen . . . Ye, and what do they more? Truely nothing but applie theym silues, by all the sleyghtes they way, to haue to do with euery mannes wyfe, euery mannes doughter, and euery mannes mayde, that cukkoldrie and baudrie shulde reigne ouer all emong your subjectes etc.*

These be they that when they haue ones drawen mennes wiues to such incontinency, spende awey theire husbondes goodes, make the wimen to runne awey from theire husbondes, ye, rynne awey them silues both with wif and goodes, bring both man, wife, and children, to ydelnesse, theft, and beggeri. *Early Engl. Text Soc., Extra Ser.*, Nr. 13. *A Supplication of the Beggars* von Simon Fish, geschrieben circa 1529.

thümlich. Der Schauplatz ist einmal die Dorfkirche, wo Bettelpredigten stattfinden, Ablässe feilgeboten und Reliquien angepriesen werden; das andere Mal das Dorfwirthshaus, wo Ablasskrämer, vagirende Pilger, der Dorfmedicus und der Hausirer sich treffen, oder die schwüle Stube des ehemaligen Kirchendieners John. In solchen Localitäten wird die Heilkraft der Reliquien ausposaunt, deren traditionelle Sammlung durch Heywood mit Seltenheiten bereichert erscheint, die mit den Chaucer'schen an Absurdität kühn den Vergleich aufnehmen können. Hier werden die Argumente der mönchischen Bettelrede an ein Publicum von primitiver Verstandesbildung gerichtet, dem der Prediger die eingestreuten lateinischen Brocken in hausbackenes Englisch übersetzen muss. Diese imaginäre Zuhörerschaft besteht meist aus Landvolk. Die Heilwirkung der Reliquien erstreckt sich auf Krankheiten des lieben Viehes und solche Gesundheitsstörungen der Menschen, die für ärztliche Kunst als unheilbar gelten und nur mit geheimen Heilmitteln curirt werden können; sie erstreckt sich auf Vermehrung der Feldfrüchte. Das Küssen und in den Mundnehmen so „anrüchiger" Dinge, wie die Reliquien sind, ist zu Chaucers Zeiten nicht minder volksthümlich und lächerlich gewesen, als in denen John Heywoods. Die Schilderungen der Leichenfeierlichkeiten der verstorbenen Brüder und Schwestern einer vorgeblichen Pardonergilde in P. F. ist auf eine Zuhörerschaft berechnet, deren sehnlichster Wunsch darin besteht, einst pompös begraben zu werden. Die Schilderung der Hölle, der Belustigungen der unterirdischen Bevölkerung stimmt mit der volksthümlichen Vorstellung von Hölle und Teufel bis auf die Hörner, Ketten und Bocksfüsse. Dennoch sind die *Interludes* nicht Volkspoesie; ich möchte sie vielmehr nach einer naheliegenden Analogie „höfische Dorfpoesie" nennen, denn die Stücke wurden ja von einem Höfling gedichtet und zur Belustigung des englischen Hofes aufgeführt.

Diese Volksthümlichkeit der *Interludes* beeinflusste natürlich auch den Humor derselben. Die Stücke John Heywoods enthalten an Spässen, Wortspielen, witzigen und witzig sein wollenden Einfällen eher zu viel, als zu wenig. Der

Humor ist nicht von der feinsten Sorte, und oft wird ein Witz in ungebührlicher Weise breitgetreten. Es ist nicht zu leugnen, dass in dem Heywood'schen Wein viel Satz ist, dass wir oft nicht nur die Blume eines Scherzes, sondern auch diesen Bodensatz zu kosten bekommen; es ist auch wahr, dass sich der Dichter oft wie Jack Pudding benimmt: aber wir dürfen nicht vergessen, dass er die ungekünstelten Aeusserungen eines naiven Volkswitzes wiedergibt. Nichtsdestoweniger ist echter Humor vorhanden, wenn er auch von der grobkörnigsten Sorte ist. Auch die strengste Kritik wird der Höllenfahrt des *Pardoners*, dem lächerlichen Contrast zwischen der Denk- und Handelsweise der Concurrenten in „*The Pardoner and Friar*", der Idee der Lügenprobe und besonders der Pastetengeschichte in dem „Hahnreispiel" Komik und urwüchsigen Humor nicht absprechen können. Alle diese Witze, Schnurren und Anzüglichkeiten wusste auch die höhere Gesellschaft des beginnenden 16. Jahrhunderts zu schätzen. Heywood kannte sein Publicum sehr wohl und musste es wissen, was ein komisches *Interlude* zugkräftig und bühnenfähig machte.

Die rohen Umgangsformen der volksthümlichen Typen, die Heywood ohne jede Idealisirung wiedergibt, müssen auch die zahlreichen Zoten, welche der Dichter besonders dem Apotheker und John, dem Priester, in den Mund legt, erklären. Die *Interludes* wurden zwar am Hofe gespielt, aber dieser Hof, ja selbst die strenggläubige und fromme Königin Maria, waren einem gelegentlichen Zötchen nicht abhold oder nahmen daran, wie an einer Selbstverständlichkeit, wenigstens keinen Anstoss. Die Verfeinerung der Umgangsformen war erst einer viel späteren Zeit vorbehalten. Doch waren alle diese Anzüglichkeiten und Unzweideutigkeiten der Heywood'schen Posse wenigstens kein Ausfluss der Lüsternheit, sondern von jener zwar rohen, aber durchaus unverdorbenen Sinnlichkeit, die Mr. Lawrence Sterne[1]) als Entschuldigungsgrund für

[1]) *Soon after „Tristram" had appeared, Sterne asked a Yorkshire lady of fortune and condition, whether she had read his book. „I have not, Mr. Sterne," was the answer; „and to be plain with you, I am informed it is not proper for female perusal." „My dear good lady," replied*

die Schlüpfrigkeit seiner Romane mit viel weniger Recht in Anspruch nahm, als John Heywood darauf hätte erheben können.

Der Humor des komischen *Interludes* ist meist satirisch. Die satirische Tendenz bildet überhaupt ein stark hervortretendes Merkmal von Heywoods dramatischer Poesie. Unser Dichter musste diese Erbschaft der Moralitäten[1]) um so bereitwilliger übernehmen, als er den directen Weg der Moralpredigt meist verschmäht. Aber er wusste diese satirische Absicht, die dem *Interlude* unentbehrlich war, mit dem komischen Charakter desselben besser in Einklang zu bringen, als die Moralitäten: er tritt selten mit der ernsten Miene des Sittenrichters auf wie diese, sondern er weiss seine Invectiven mit dem grinsenden Gesicht des Clowns vorzubringen und seine Streiche mit der Narrengeissel auszutheilen. Darin zeigt sich der gesunde dramatische Instinct des Possendichters. Er fühlte es, dass die joviale Stimmung eines Possenpublicums sogleich in Ernst umschlagen müsse, wenn der Dichter es nicht zu verhindern weiss, dass seine Zuhörer im Ernste über die sittliche Nichtsnutzigkeit der handelnden Personen nachzudenken beginnen. Daher musste Heywoods Satire im Vergleiche zu der seines grösseren Zeitgenossen John Skelton harmlos sein. Die Satire des letztern stellt einen grossartigen Kampf gegen die Corruption der Gesellschaft in Staat und Kirche dar und ist immer persönlich. Heywoods Satyre jedoch, obwohl zu Zeiten erstaunlich kühn, athmet nicht jenen Geist der Unversöhnlichkeit und Unnachgiebigkeit, die das Uebel, das sie bekämpft, mit Stumpf und Stiel ausrotten will. Skelton ist es bitterer Ernst; er opferte seine Stellung und die Sicherheit des Lebens seiner Ueberzeugung. Heywood befindet sich trotz seiner Satire in den herrschenden Zuständen ausserordentlich wohl.

---

the author, „do not be gulled by such stories; the book is like your young heir there (pointing to a child of three years old, who was rolling on the carpet in his white tunics), he shows at times a good deal that is usually concealed, but it is all in perfect innocence.“ Thackeray, *Eng. Hum. Tauchnitz*, p. 295.

[1]) Siehe S. 62.

Auch ist seine Satire niemals persönlich. Er hat sich über diesen Punkt selbst ausgesprochen und seine Ansichten in der Vorrede zu dem fünften Hundert seiner Epigramme niedergelegt. Was für die Epigramme gilt, kann ohneweiters auch auf die *Interludes* angewendet werden. Ich setze also dieses Programm her.

To the reader:

Were it as parellous to deale cardes at play,
As it is quarellous to deale bookes this day,
One and forty men, among one and fiftie,
Wolde flee one and thirtie, to flée one vnthriftie.
And yet Cardes so dealt should haue, in reuealyng,
Fore deale of bookes in this harde time of dealyng.
Cardes be tooted on but on the tone side:
Bookes on both sides: in all places porde and pride.
Not to content, but to contend, vpon spiall
Of least tittle, that can come in triall.
If the best writer to write be much afrayde,
More may I (the woorst) by fearfull fear be stayde.
And were not this one thing, feare should stay me so,
That booke or ballet, I neuer durst write mo.
In all my simple writing neuer ment I,
To touch any priuate person displeasantly.[1])
Nor none do I touche here: by name, but onely one,
Which is my selfe: whom I may be bolde vpon.
This ment in my makyng, syns proofe doth declare,
I pray you readers to scan this, by this square.
As I, for mirth, myrily did make it,
So you, in mirth, mirily will take it.

Die Streiche von Heywoods lustigem Witz fielen hauptsächlich auf den breiten Rücken der Welt- und Klostergeistlichkeit, deren Schmarotzer und Concurrenten. Der freidenkerische Skepticismus einerseits und der crasse Aberglaube andererseits werden blossgestellt und der Lächer-

[1]) *Spenser Soc. Publ.* (1867), p. 174.

lichkeit preisgegeben. In dieser Beziehung hat John Heywood eine Stimme in dem grossen Chor der Satiriker, die sich seit Langlands Zeiten gegen die Missbräuche der Kirche und das sittenlose Leben und Treiben ihrer Diener erhoben hatten. Eine andere Zielscheibe seines Witzes war das schöne Geschlecht. Wo nur immer das Weib vorkommt, sei es als Gegenstand der Erzählung oder Unterhaltung, sei es als handelnde Person, wird es als ein sinnliches, wankelmüthiges, eigensinniges und ehebrecherisches Geschöpf hingestellt. Es scheint blos zu dem Zwecke geschaffen, seine Mitmenschen, insbesondere den Ehemann, zu quälen und zu hintergehen; vor ihm haben selbst die Teufel in der Hölle einen heillosen Respect.

Trotz mancherlei Verzerrungen und Uebertreibungen, die selbst der Posse nicht gestattet sind, spiegelt sich in dem komischen *Interlude* Heywoods wirkliches Leben ab, im Gegensatz zu den hölzernen, oft albernen dramatischen Erzeugnissen seiner Zeit. Heywoods Stücke sind von einem Manne geschrieben, der die Gesellschaft, die er uns auf der Bühne vorführt, genau beobachtet hat und diese Kenntniss auch dramatisch zu verwerthen versteht, soweit es die noch unmündige dramatische Kunst gestattete.

Wenn wir das Ergebniss dieser Erörterungen zusammenfassen, so sehen wir, dass sich John Heywood mancherlei Verdienste um das englische Drama erworben hat.

Die wichtigste und folgenreichste Neuerung, die von dem komischen Interlude ausging, ist die Ersetzung der allegorischen Persönlichkeiten durch individuelle Charaktere. Sie vollzog sich mit der ganzen Entschiedenheit einer kräftigen Reaction. Die Charaktere der Heywood'schen *Interludes*, da sie einmal die conventionellen Fesseln der Unwirklichkeit abgeschüttelt hatten, erscheinen in nackter Wirklichkeit ohne jede Idealisirung, die ja auch bei der gründlichsten Karicatur nothwendig ist. Dieser Uebergang vollzog sich nichtsdestoweniger allmälich, denn nicht alle Charaktere haben sich zu voller Individualität emporgearbeitet. Der Dichter war sich seiner wichtigen Neuerung bewusst und war von der Vortrefflichkeit des neuen

dramatischen Princips überzeugt. Mit Ausnahme von „*Merry Report*“ im „Wetterspiel“ kommt in seinen Stücken kein Charakter mit einem allegorischen Namen vor. So widerstand Heywood der Versuchung, sich seine Aufgabe durch Verwendung allegorischer Charaktere zu erleichtern.

Ein anderer Fortschritt, wenn auch mehr negativer Art, aber von nicht geringerer Bedeutung, bestand in der Befreiung des Dramas von der althergebrachten moralischen Tendenz.

Wenn dies nur in zwei *Interludes* vollkommen durchgeführt ist, so ist die lehrhafte Absicht auch in den anderen Stücken nicht mehr die Hauptsache. An die Stelle der Belehrung tritt als Zweck die Unterhaltung des Zuschauers. Am Schlusse von „*The Four P's*“ heisst es ausdrücklich:

To pass the time without offence
Was the cause why the maker did make it.

Schliesslich kommt noch ein drittes Verdienst Heywoods in Betracht, welches man, so viel ich weiss, übersehen hat. Die bisherigen dramatischen Aufführungen waren von der sogenannten tragikomischen Sorte gewesen. Halb ernste, halb spasshafte Darstellungen, scheuten sie sich nicht, in die ernstesten Situationen Scenen der gemeinsten Possenreisserei einzumengen, die jede tragische Wirkung untergruben. Das komische *Interlude* Heywoods vernachlässigt nie die Grenzlinie zwischen dem Tragischen und dem Komischen. Zum ersten Male trennte sich die komische Muse von der tragischen und stellte sich auf eigene Füsse.

In der Geschichte des englischen Dramas am Anfange des 16. Jahrhunderts zieht eine zweifache Strömung unsere Aufmerksamkeit auf sich. Die eine ist rückläufig und wird repräsentirt von dem Protestanten John Bale, der eine Wiederbelebung der alten, abgelebten *Miracle-plays* im protestantischen Geiste anstrebte.[1]) Er kann als Vorläufer des Puritanismus gelten.

---

[1]) Vgl. Schroer, Anglia V.

Die andere Strömung ist fortschrittlich und geht von dem Katholiken John Heywood aus, der der Richtung John Bales gegenüber als echter Vertreter des fröhlichen Altengland gelten muss. Freilich waren sich diese Strömungen ihrer Gegnerschaft nicht bewusst, aber nichtsdestoweniger waren sie vorhanden. Die Bewegung, die mit John Heywood beginnt, führte zu dem beispiellosen Aufschwung des englischen Dramas der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts: für diesmal blieb der Sieg dem *Merry Old England.*

Versbau der Heywood'schen Interludes.[1])

John Heywood verwendet in seinen dramatischen Werken vornehmlich zwei Versarten: die normale Kurzzeile in „*The Four P's*" und die vierhebige Langzeile in den übrigen *Interludes*. Wir behandeln jene zuerst. Die normale Kurzzeile hat theoretisch acht Silben, vier Hebungen und jambischen Rhythmus. Nur die vier Hebungen sind auch praktisch fest. Silbenzahl dagegen und Rhythmus weichen, jene zumeist, dieser sehr oft von dem Schema ab. Die Vermehrung, respective Verminderung der Silben trifft die Senkungen. Da der Vers für dramatische Zwecke zu kurz war, so ist dem Dichter, besonders dem von *Interludes* in possenhaftem Volkston, ein grösseres Ausmass von Freiheiten gestattet und nöthig. Nur musste er solche Senkungen wählen, die sich im *rapid speech* ganz oder nahezu ganz auf das Gewicht und Zeitmass einer Senkung zurückführen liessen, d. h. Vor- und Nachsilben, tonlose Binnensilben und „schwachstufige" Wörter.[2]) Zu diesem Zwecke stehen ihm mehrere Reductionsmethoden zur Verfügung:

1. Elision findet in den weitaus meisten Fällen statt, wo ein Wort vocalisch endet und das folgende vocalisch beginnt, ohne dass jedoch Hiatus vermieden würde:

---

[1]) Die folgenden Bemerkungen fussen auf dem Werke Schippers „Altenglische Metrik", Bonn, E. Strauss, 1881 und Ten Brinks „Chaucers Sprache und Verskunst", Leipzig, T. O. Weigel, 1884.

[2]) Sweet, Elementarbuch etc., 1885, p. XXIX u. f.

How be it, I think ye do but scoff F. P. 90. 29.[1])
God hath respect how eche time is spent „ 34.
For you may lie by authority „ 91. 8.
And where you esteem your labours so much „ 91. 11.

2. Aphärese, d. h. Abfall eines anlautenden Vocals oder Consonanten; im letzteren Falle mit folgender Elision:

The pins fall out, they cannot abide F. P. 94. 21.

oder

The pins fall out, they cannot abide

And though this journey acquit no cost F. P. 95. 27.
And it is a thing they cannot forbear „ 95. 5.
Or else it were time to kiss the gallows „ 112. 18.
I would be merry if that I had catched „ 93. 18.
And when you have gone as far as ye can „ 89. 7.
If she lose one, she will find another „ 94. 23.

In dieser Weise werden auch zusammengezogen: *in his (= in'z), all his (= alz), that is (= dhats), if it (= ift), pardon is (= pard'nz), is in (= iz'n), he is in (= hiiz'n), here is, it is* u. s. w., *yet will (= yet'l), ye were (= yiie), mine will (= miin'l), I would (= I'd), bring them (= bring'em).* Diese Zusammenziehungen finden manchmal ihren Ausdruck auch in der Schrift, z. B.: *ist = is it* Epigr. 194. 93, *Ile = I will* ib. 210. 60; 2. 5 *(Leave that woorde or Ile baste ye with a libet), dial. cha = I have, chad = I had* Nr. 49 und 50, p. 108 ib., *Thers = there is* p. 203. 5, *lets = let us* Nr. 68, p. 211, *whats, thats = what is, that is* Nr. 94, p. 215, so auch öfter *This = This is.*

3. Synkope:

But be ye sure, they do but defer it
One kind of virtue to despise another
If ye should chance to beguile me so
I beshrew your knave's naked heart,

woneben eine Nebenform *shrew* existirt.

---

[1]) Die Ausgabe von Dodsleys *Old Plays*, London 1744, ist nach Seiten- und Verszahl citirt. Die unverlässliche Orthographie ist modernisirt.

I bęseech your maship be good to me
And this, I suppose, ye did say true.

So werden auch die Vocale in *evęry, evęn, evęr; fọr, nọt, sọme, -fụlly* synkopirt.

In: *Needles, thread, thimble shears and all such knacks* ist das *d* von *needles* synkopirt, wie z. B. in *Gammer Gurton's Needle,* wo es mit *feele* reimt, vgl. Abbott, Shakesp. Gr., §. 465. „*d*" vor „*l*" scheint auch sonst diesem Schicksal ausgesetzt gewesen zu sein, z. B.:

And, further, they thyncke it becometh them well,
In euery mans matter them selfe to entermel = entermeddle
Cowley, Epigr.

Stärkere Synkope erleiden die Präfixe *pre* und *per,* z. B.

And by syd thys kynde of fretting p'sewmyng W. F. 2.
May think me rewd, p'ceiving of what sorte L. P. XX. 8.

4. Apokope erleidet „*shall*", z. B.:

Or by jys, I'sh lug the by the swete eares P. F. Fairholt LXIII. 10.
I'sh knocke the on the costarde, I wolde thou it knewe ib. 16.

Was für diese vierhebigen Verse gilt, muss auch für die normale Kurzzeile gelten.

Eine merkwürdige Art von Apokope, die aber doch wohl mehr als Silbenverschleifung aufzufassen ist, erleidet das Plural-*es* nach Zischlauten in folgenden Beispielen:

Gloves, pins, combs, glasseṣ unspotted F. P. 94. 8.
Pomaunders, hooks and laceṣ unknotted „ 94. 9.
Do women buy their pincaseṣ of you „ 94. 16.
Laceṣ round and flat for women's heads „ 94. 11.

Die erste Ausgabe (1565) von F. P. schreibt in letzterem Beispiele der Aussprache gemäss „*lace*" statt *laces.* Vergleiche die Beispiele über diese Erscheinung bei Shakespeare. Abbott a. a. O., §. 471.

5. Synklisis eines auslautenden *-y* mit einem folgenden Vocal zu einer Silbe findet sich besonders in der Zusammenstellung von *many͡ a,* aber auch sonst, z. B.:

Yet better tarry͡ a thing than have it F. P. 92. 35.

6. Synizese finden wir z. B. in:

Blanka, Manna, Dios fialos F. P. 105. 30.
I thrust a tampion in her tewel „ 109. 9.

Die Synizese von *-tion* wurde im Falle des Bedürfnisses durchgeführt. Die damalige Aussprache kann sich von der heutigen nicht bedeutend unterschieden haben, wie aus den Schreibungen in W. F. und den Epigrammen: *„ynduckshyn“ (= induction), „distruckshyn“ (= distruction), „pashyn“ (= passion), „proporshyn“ (= proportion)* und anderen hervorgeht.

7. Die weitgehendste Reductionsmethode ist die Verschleifung. Diese Licenz, durch welche zwei oder selbst mehrere leichte Silben nahezu auf das Zeitmass einer Senkung gebracht werden, nimmt in *„The Four P's“* einen weiten Raum ein, besonders wenn die Rede lebhafter wird. In Stellen, wo heftiger Streit ausbricht oder eine Person ihrem Aerger oder sonst einer Gemüthsbewegung Luft macht, hüpft der Rhythmus oft sehr bedenklich, während in den epischen Partien des Stückes der Vers nicht erheblich von dem Schema abweicht. Vgl. Schipper, Metrik, p. 291 f. Die verschleiften Silben sind natürlich leichte, z. B.: *-ary, -eny, -er, -ony, -ity, -ury, -icine, -esy, -ure;* Wörter wie *the, a, and, anything, nothing, either, neither, whether, other, where, there, but, what, as, I think, durst, Saint* u. s. w.

The mount of Calvary I have seen F. P. 88. 15.
On the hills of Armeny, where I saw Noe's Ark „ 88. 16.
Yet of my labour I nothing repent „ 89. 33.
Either the Trinity had the gout „ 103. 26.
Mercury sublime and Mitridaticon „ 104. 3.
Then is this medicine a sovereign thing „ 105. 17.
I sue now as courtesy doth me bind „ 87. 6.
New pins to her pleasure but to my pain „ 94. 24.
Wherefore I went myself to the self thing „ 90. 25.
Girdles, knives, purses and pincases „ 94. 3.
I neither will judge the best nor worst „ 98. 27.
That if there were a thousaud souls on a heap „ 91. 13.
But all other whom thou list to procure „ 92. 3.

For be ye sure I think (I'nk)[1]) *assuredly*	F. P.	89. 2.
So that I durst hold with you a point	„	95. 17.
The trimming and pinning up of their gear	„	95. 6.
Yes, that we will, by saint (sn) Antony	„	95. 13.
I would bring them áll to heaven ás good cheáp	„	91. 14.
If ye killed a thousand in an hour space	„	92. 26

Aus manchem dieser Beispiele geht hervor, dass Heywood auch über die Grenze des Erlaubten hinausgeht.

Die Betonung germanischer und romanischer Wörter entspricht meist den modernen Accentregeln.[2]) In den meisten

---

[1]) Sweet, *Handbook of Phonetics*, p. 39. *The medium (th) first described is often weakened by non-contact of the tip with the teeth, the contact being generally slight, and when the channel is much widened the hiss is almost lost, so that ‚I think' sounds almost like ‚I hink'.*

[2]) Das geht sowohl aus dem von Ellis zusammengestellten „*Pronouncing Dictionary of the XVI. century*", als auch aus Levins „*Manipulus Vocabulorum, or Rhyming Dictionary*" (*Early Engl. Text Soc., Extra Ser.*, Nr. 27) hervor. Das letztere ist zwar erst 1570 erschienen, also circa 40 Jahre nach Heywoods *Interludes*, aber es fixirt einen älteren Sprachzustand: . . . *because the truth is indéed, that at the beginning, when I first began to collect this booke, which I haue now at last after a long time . . . contrived and brought to some perfection. Prefat. Epistle*, p. 6. In diesem Reimwörterbuch finden sich verhältnissmässig nur wenige Abweichungen von der heutigen Betonung. Viele davon sind scheinbar, denn sie beruhen, wie der Herausgeber Wheatley mit Recht bemerkt, auf Druckfehlern; in anderen Fällen widerspricht sich Levin selbst. Nach Abzug dieser gibt es eine Anzahl von Wörtern, die ihren Ton weiter vorwärts, manche, die ihn weiter rückwärts haben als heutzutage, z. B.: *spiri'tuall* (15. 22), *supernatu'rall* (15. 40), *to quarel'* (57. 38), *a desert'* = *desertum* (82. 40), *villa'nie* (102. 28), *stubbo'rne* (172. 36), *a contract', extract'* (6. 20), *a prospect'* (47. 34), *eui'dence* (63. 44), *reverend'e* (65. 22. 23. 24). *Lykewise', otherwyse', thiswyse*, aber *right'wise* (148. 26. 27. 28. 29), *manifoulde'* (219. 14). — Dagegen: *ex'cusable* (3. 21), *inex'cusable* (4. 23), *ca'thedrall* (13. 47), *o'bservance* (21. 46), *perse'verance* (22. 2), *debo'nare* (29. 10), *to for'bid* (93. 33, 116. 11, 176. 11), *for'cast (prouidère)* (36. 10), *for'doe (abolère)* (154, 23), *to en'terlace* (7. 25), *to mis'chance (male contingere)* (22. 20), *pre'cipitate* (47. 34), *to dis'burden (exonerare)* (61. 40), *to re'commend, to re'prehende* (66. 47), *com'prehende* (ib.), *en'rolement* (68. 7), *pre'ferment* (68. 29), *hu'mane* (19. 22), *an e'pistel* (128. 28), *a fun'dation* (167. 17), *be'hauoure* (222. 45).

Fällen, wo die Betonung Heywoods von der modernen abweicht, wird man Ausnahmen zu Gunsten des Rhythmus oder des Reimes erblicken dürfen. Diese Ausnahmsfälle treten aus metrischen Gründen ein. Wenn nämlich der Wort- oder Satzton mit dem metrischen an solchen Stellen des Verses, wo der Rhythmus nicht nachgeben kann, in Conflict kommt, so wird der Accent verschoben. Dies findet insbesondere im Reime, d. h. im letzten Takte statt; im ersten, seltener im zweiten oder dritten Takte gibt der Rhythmus nach: dieser Ausgleich hat die sogenannte schwebende Betonung oder geradezu Taktumstellung zur Folge.

Taktumstellungen im ersten Takt:

Mány a sált tear did I sweat	F. P. 88. 2.
Práying to thém to práy for mé	„ 88. 36.
Trúly I ám a Párdonér	„ 90. 16.
Lóok where yoursélf can like to be choser	„ 93. 16.
Úp shall this páck, for it is plain	„ 95. 31.

Schwebende Betonung:

By whose' prāy'ērs and my dayly pain	F. P. 88. 37.
Long life āftēr good works indeed	„ 92. 30.
For you may perceive at thē fīrst chop	„ 93. 3.
Here is an eye-tooth of thē grēat Turk	„ 103. 17.

In Zusammensetzungen und Anlehnungen:

But his' bōldnēss hath faced a lie	F. P. 117. 35.
For by the faith of my bōdȳ	„ 95. 29.
Now lie ye both by our Lādȳ	„ 107. 1.
Shall thereby merit more hīghlȳ	„ 89. 5.
To her again was as frīendlȳ	„ 110. 66.
I leave of praise, as un'wōrthȳ'	„ 113. 28.
For where gunpowder is once fired	„ 109. 13.
For each of you somewhat doth show	„ 99. 3.
And upon drinking my eyes will be sinking	„ 96. 12.
Of all my pain unto the Lord	„ 89. 25.
With' small cost' and wit'hout pain	„ 91. 19.
Yet have I been at Rome also'	„ 88. 4.

In zweisilbigen romanischen Wörtern:

And when ye died, he may be sure F. P. 97. 32.
To come to heaven even at pleasure' „ 97. 33.
It behoveth no Pedlers nor proctours' „ 98. 31.
To take on them judgement as doctours' „ 98. 32.
In any man is great riches'
In many a far and fair country' „ 87. 11.
Shall have as much pardon' of right „ 103. 29.
And which of you telleth most marvel' „ 108. 14.
For which trial' short tale to make „ 110. 33.
Richer is one box of this triacle' „ 104. 33.
Then all thy relics, that do no miracle' „ 104. 34.

So noch *peril', voyage'* u. a.

Mehrsilbige romanische Wörter betonen die drittletzte und die letzte Silbe, wenn die vorletzte nicht verschleift wird, z. B.: *sépultúr, Trínity', authórity', rémedy', flátteryʹ, mástery'; pílgrimage', remis'sion', submis'sion'; pe'nite'nce, mar'meláde, júdgëment', Párdonér;* auch *com'mandęment', conse'quently', índulgence',* sogar *in'treaty'*

But by the way of in'treaty' F. P. 111. 21.

ebenso einige Ableitungen: *univérsal', dévoutly'* u. a.

In the faith of the church univérsal' F. P. 122. 19 u. öfter.
If ye honour this relic dévoutly' F. P. 104. 8.

Die normale Kurzzeile, welche vier Hebungen und jambischen Rhythmus hat, schliesst nicht immer mit einer Hebung und fängt oft nicht mit einer Senkung an. Man kann also vier Grundformen aufstellen:

1. *Ŏf rea'son I' must sue' for grace'*
2. *Rĭght sel'dom is' it seen' or ne'vĕr*
3. *Well', sir, mark' what I' can say'*
4. *Kiss' that re'lic well' good fa'thĕr.*

Der Heywood'sche Viertakter hat selten Silbenmangel. Manchmal fehlt eine Senkung oder wird sie durch Zerdehnung oder Vollmessung von Endsilben gewonnen, z. B.:

May think his thrift' far' to seek F. P. 94. 29.
For ye may lie' úncontrólled „ 99. 34.
That All-Hallows breath' stin'keth „ 102. 14.
A good thing for dogs' that' are mangy „ 106. 6.
And done' more cu'res ghost'ëly „ 110. 11.
My com'ing is for' a she' de'vil „ 114. 10.

With this it chancëd me to sneeze „ 111. 13.
Who seekëth saints for Christ'¨s sake „ 89. 3.
I beshrew thy knavë's naked heart „ 94. 19.
Now a vengeance on thy knavë's heart „ 118. 34.
(Nay, first I shrew your knavë's heart)
To cause you to give judgëment „ 110. 15.
Hath taken heed and markëd much „ 88. 10.
I then approachëd and replied „ 97. 24.
But rolëd down so fast the hill „ 109. 13.

Dagegen beginnt und schliesst der Vers oft mit mehr als einer Senkung:

Sĭr, yĕ seem well seen in women's cases F. P. 94. 25.
Thĭs ĭs ă buttock-bone of Pentecost „ 102. 32.

Thou a Palmer, and thou a Pardŏnĕr „ 93. 13.
Sipers, swathbands, ribands and sleeve-lăcĕs „ 94. 15.
Girdles, knives, purses, and pincăsĕs „ 94. 16.
Mercury sublime and Mitridatĭcŏn „ 105. 34.
Both your tales I take far unpo'ssĭblĕ „ 117. 29.
Yet take I his farther incre'dĭblĕ „ 117. 30.

Der vierhebige Vers Heywoods stellt die alte alliterirende Langzeile in ihrem Verfall dar.[1]) Das Princip dieses Verses sind vier Hebungen, eine Cäsur, gewöhnlich nach der zweiten Hebung oder den dazu gehörigen Senkungen, und der Endreim, der die Verse zu Paaren bindet. Im Enjambement steht die Cäsur gewöhnlich schon nach der ersten Hebung, z. B. in *„Pardoner and Friar“:*

Dear brethren, if ye will consider
The cause || why I am come hither

[1]) Vergl. J. Schipper, Altenglische Metrik, p. 231.

And from your shoes scrape away the dust
To their repreefe; || *and I both true and just*
Wherefore I now, that am a poor friar (frere)
Did inquire, || *where any people were*
First here I show ye of a holy Jew's sheep
A bone, || *I pray you take good keep*
To my words || *and mark them well.*
For ere they come there, they may have many a fall
In the way, || *ere that they come hither.*

In Folge der Regellosigkeit, mit welcher die Senkungen bis zu einer weitgesteckten Grenze behandelt werden, entwickelt sich der Vers zu grosser Mannigfaltigkeit. Da John Heywood den Vers nicht anders bildet, als seine Zeitgenossen, so kann ich mich damit begnügen, auf die Proben hinzuweisen, die Schipper a. a. O., p. 233 ff. gegeben hat. Auch der vierhebigen Zeile kamen beim Vortrage alle die Mittel zu Gute, die Heywood in dem Viertakter zur Reduction von leichten Silben verwendet. Thatsächlich wurden in der Aussprache die gehäuften Senkungen so viel als möglich restringirt. Der Unterschied zwischen diesen beiden Versen muss daher beim Vortrag nicht so bedeutend gewesen sein, da auch die Cäsur der Langzeile oft nachlässig gehandhabt wurde und andererseits der Viertakter eine Cäsur haben kann und wirklich oft auch hat.

Von dem Kunstmittel des Enjambements macht John Heywood keinen ausreichenden Gebrauch. Nur in „*The Four P's*“ kommen *run-on lines* häufiger vor. Diese Erscheinung hat einen zweifachen Grund: der Viertakter war trotz mancher Licenzen kürzer, als die vierhebige Langzeile, so dass der Dichter in dieser leichter einen Satz unterbringen konnte, als in jenem; dann stellt dieses *Interlude* als letztes dramatisches Werk den Gipfel seiner bescheidenen Verskunst dar.

Wenn auch das Enjambement in den Interludes quantitativ kaum ausreicht, Einförmigkeit fernzuhalten, so wird das Urtheil über die Qualität der vorhandenen *unstopped lines* günstiger lauten müssen.

Ten Brink hat in „Chaucers Sprache und Verskunst“ p. 184 u. f. die Mittel erörtert, die dem Dichter zur Milderung des Enjambements dienen und die er anwenden muss, um nicht das Gefühl des Zerhackten aufkommen zu lassen. Dies bezwecken a) attributive und adverbielle Bestimmungen, die zwischen den durch das Enjambement getrennten Hauptsatzgliedern stehen:

For all the savours that may come here F. P. 103. 22.
Can be no worse, for at a word . . . „ 103. 23.

The soul of one, which hither flitted „ 113. 33.
Deliver hence and to me remitted [1]) „ 113. 34.

Who should but I then altogether „ 92. 24.
Have thank of all their coming thither „ 92. 25.

Long life after good works indeed „ 92. 30.
Doth hinder man's receipt of meed „ 92. 31.

And death before one's duty done „ 92. 32.
May make us think we die to soon „ 92. 33.

That women after their uprising „ 94. 29.
Be so long in their apparelling „ 94. 30.

My craft is such, that I can right well „ 99. 19.
Send my friends to heaven and myself to hell „ 99. 20.

He knew me well, and I at last „ 111. 27.
Remembered him sith long time past „ 111. 28.

So that he may at liberty „ 115. 15.
Pass safe without any jeopardy „ 115. 16.

For all the devils within this den „ 114. 16.
Have more to do with two women „ 114. 17.

Thus every virtue — if we list to scan — „ 121. 33.
Is pleasant to God and thankful to man „ 121. 34.

b) Inversion:

Since of our souls the multitude F. P. 92. 22.
I send to heaven, when all [is] viewed „ 92. 23.

---

[1]) Vielleicht: *remit it.*

Now let us hear of all the lies F. P. 106. 29.
The greatest lie thou mayst device „ 106. 30.

And I to every soul again „ 111. 3.
Did give a beck them to retain „ 111. 4.

c) Verstärkung des Gewichts der beiden Glieder des Enjambements und Erweiterung des zweiten Gliedes:

And by an usher brought to presence F. P. 113. 12.
Of Lu"cifer; then low as well I could „ 113. 13.

And of all the devils, for joy how they „ 115. 3.
Did" roar at her delivery „ 115. 4.

Manchmal geht das Enjambement durch mehrere Zeilen:

But rolëd down so fast the hill F. P. 109. 31.
In such a number, and so did fill „ 109. 32.
From bottom to brim, from shore to shore „ 109. 33.
This foresaid river, so deep before „ 109. 34.

Minder gelungen sind die folgenden:

Nor to thyself, except they be F. P. 105. 34.
More beneficial than I can see „ 105. 35.

That they aidant and assistant be „ 115. 13.
To such a Pardoner; and named me „ 115. 14.

To hear my suit, and then to be „ 113. 30.
So good to graunt all thing I crave „ 113. 31.

Sir, I beseech your maship to be „ 117. 24.
So good as you may be unto me „ 117. 25.

Such be the medicines, that I can „ 106. 7.
Help a dog as well as a man „ 106. 8.

A friend of mine and likewise I „ 110. 15.
To her again was as friendly „ 110. 16.

He tarried not, but shortly got it „ 115. 17.
Under seal, and the devils hand at it „ 115. 18.
In ample wise, as ye shall hear „ 115. 19.

Ale and bread, and for my part, I I. H. XL. 15.
Sayd that I wolde gyue them a pye. „ XL. 16.

Der Endreim ist das Bindemittel beider Heywood'scher Versarten. Dem Geschlechte nach ist die Mehrzahl der Reime männlich, eine grosse Minderzahl weiblich. Das wichtigste Erforderniss des Reimes ist Genauigkeit. Dazu gehört 1. dass die Reimtonsilbe mit der letzten Hebung zusammenfällt; 2. die Vocale der Reimsilben der Qualität und Quantität nach gleich sind und ebenso die dem Reimvocal folgenden Lautelemente.

In Bezug auf das erste Erforderniss huldigt Heywood einer ziemlich losen Uebung, d. h. der unaccentuirte wie der halbaccentuirte (schwebende) Reim kommen unverhältnissmässig häufig vor und bilden geradezu ein charakteristisches Merkmal von Heywoods Versification. Freilich trifft dieser Vorwurf auch die meisten seiner Zeitgenossen oft mit noch grösserem Recht.

Das Wesen des unaccentuirten Reimes besteht darin, dass in weiblichen Reimen nicht die Tonsilben, sondern lediglich die Senkungen reimen:

Thou a Palmer, and thou a Par'doner	F. P.	93. 13.
I a Pothicary		
And I a Pedlar	„	93. 14.
Is there nothing for my father Pálmer	„	94. 1.
Have you not a wanton in a corner	„	94. 2.
That women after their uprising	„	94. 29.
Be so long in their apparelling	„	94. 30.
Another cause why they come not for'ward	„	95. 3.
Which maketh them dayly to draw backward	„	95. 4.
For when you feel your conscience ready	„	98. 19.
I can send you to heaven very quickly	„	98. 20.

Wo möglich noch fehlerhafter ist der halbaccentuirte (oder schwebende) Reim: die letzte Hebung des einen Verses reimt blos mit der Senkung des zweiten. Wenn ein Gleichklang überhaupt gehört werden soll, so muss schwebende Betonung eintreten. Dies ist besonders erschwert, wenn die Senkung sehr leicht ist.

I was had into the kichen F. P. 29. 30.
For Margery's office was therein' „ 29. 31.

How be it, I think ye do but scoff' „ 90. 29.
But if ye had, all the pardon ye speăk ōf „ 90. 30.

That can direct you so discrēētlȳ „ 93. 11.
To plant you in this cómpany' „ 93. 12.

But yet I discommend your wit „ 89. 15.
Also your pains I not dispraăise īt „ 89. 16.

In solchen Fällen, wo legitime Accentverschiebung eher möglich wäre, d. h. wenn eine Reimsilbe eine tieftonige ist, kann der Reim nur auf Kosten des Rhythmus gerettet werden.

And you in lying be well sped F. P. 101. 1.
For all your craft doth stand in falshed' „ 101. 2.

And tried it with mind indifferent „ 118. 23.
Thus I reward by way of judgement' „ 118. 24.

And his pardons to keep in save-guard' „ 112. 23.
Me will they lie in the porter's ward „ 112. 24.

Bending his brows as broad as a barn-door's' „ 113. 17.
Shaking his ears as rugged as burs „ 113. 18.

Trotz aller Gunst, die der Leser dem Dichter entgegenbringt, sind solche Verse *hopelessly doggerel.*

2. Was die Gleichheit der Quantität und Qualität der Reimvocale und der folgenden Lautelemente betrifft, ist John Heywood nicht immer sorgfältig genug. Viele Reime waren nach damaliger Aussprache correct, die es heute nicht wären; aber die folgenden waren es auch damals nicht: *remedy' : nie (nigh), me' : -y', Jerico' : do', buy' : quickly', well : heel, grea'ter : be'tter, hear' : Lucifer', gate' : thereat', great : get, least : best* u. a. Qualitativ ungleiche Vocale sind z. B.: *are' : Pardoner', far' : controller', can : then, kissing : blessing, abhor' : choler', deliver : ever, clark : work, not : that, hell : peril', much : which* u. a.

Um das Fehlerhafte solcher Bindungen zu bemänteln, wurde von Heywood und seinen Zeitgenossen das naive Mittel angewandt, das, was im Laute nicht zusammenklang, durch

Gleichschreibung zwangsweise zusammenzubringen. Daher wird z. B. überall dort, wo *then* mit *man, can* und ähnlichen reimen soll, einfach *than* geschrieben. Andere Beispiele sind: *weel (well) : heel, kissing : blissing, clark : wark, gretter : better, peny : eny, commonar : jar, warse (worse) : arse, wurd : turd, well : dell (deal), lenger : henger, durres (doors) : burres, kechyn : therein.*

Die dem Reimvocal folgenden Laute stimmen nicht in: *quit : flight, consider : hither, hither : slidder, nought : enough, open : token, asunder : number, thunder'd : bumber'd,* daher wird *quyght, hider, hidder* etc. geschrieben; in dem Rest der Fälle ist blos Assonanz erreicht.

Auch der correcte grammatische Ausdruck wird dem Reim geopfert, z. B.:

Go thou and seke as fast as thou can I. H. XXXV. 3.
Shall I go for him? nay, I shrewe me than „ XXXV. 4.
And I chafe it so hard that my fingers krakks
. . . . . *wax* ib. XL. 18.
And thereby God's minister, while thou standest
and prate P. F. 217. 17.
Should be fain to knock thee without the gate „ 217. 18.

Die Bindungen, in welchen die gleichen Ableitungssuffixe zweier Wörter oder die gleichen zweiten Glieder von Compositen reimen, sind häufiger, als dem Wohlklang des Reimes zuträglich ist. Hieher gehören Wörter auf *-ess, -ness, -ly, -ty, -y, -ment, -ence* und insbesondere die auf *-ion* und *-ation.*

Von anderen Reimarten kommt in den *Interludes* nur der Doppelreim häufiger vor: *take her : make her* Fairh. XXI. 18. 19, *make her : overtake her* ib. XXVIII. 3. 4, *forsake it : make it* F. P. 94. 11. 12, *forsake it : make it : take it* (Schlussstrophe von F. P.), *do it : to it* F. P. 100. 31. 32, *doubt it : without it* ib. 101. 15. 16, *doubt her : about her* ib. 109. 5. 6, *clout you : dout you* ib. 119. 10. 11, *without you : about you* ib. 119. 12. 13, *ease you : displease you* ib. 103. 7. 8, *sell it : smell it* ib. 106. 11. 12, *gat (got) it : at it* ib. 112. 9. 10, *mind her : find her* ib. 115. 15. 16, *behind him : blind him* ib.

121. 5. 6, *fetch yt : stretch yt* Fairh. XXVI. 3. 4, *fall ye : call ye* ib. XXVII. 11. 12, *speak yt : tak it* (ungenau), *rybbe hym : dubbe hym* W. F. 2.

Erweitert ist der Doppelreim in: *alloweth it : avoweth it* F. P. 117. 31. 32, *or take them : forsake them* ib. 121. 35. 36.

Gebrochener Reim ist selten und wird ungeschickt gehandhabt: *cause is : pilgrimages* F. P. 89. 19. 20, *causes : causeth this* ib. 94. 27. 28.

Einfach erweiterte Reime sind: *disposed : disclosed* F. P. 93. 24. 25, *unspotted : unknotted* ib. 94. 9. 10, *reward : regard* ib. 106. 21. 22, *anointed : appointed* ib. 112. 39. 40, *I say : I may* Fairh. XXXVI. 21. 22.

Leoninischer Reim kommt in F. P. 96. 8—13 und in den Skelton'schen Versen W. F. p. 2, mit Absicht verwendet, vor.

Einen ausserordentlich reichlichen Gebrauch macht John Heywood von der Alliteration. Auch darin zeigt sich der volksthümliche Charakter[1]) der *Interludes.* Besonders reichhaltig an Stabreimen sind zwei *Interludes: Wit and Folly* und *The Four P's.*

Zunächst verwendet Heywood eine ziemliche Anzahl traditioneller Alliterationsformeln, z. B.: *arm in arm, labour lost, from place to place, from bottom to brim, from shore to*

[1]) In der Mitte des 16. Jahrhunderts gerieth der Stabreim in die Bänkelpoesie der Jahrmärkte, die diese ehrwürdige altenglische Reimart in entwürdigender Weise missbrauchte. Die Alliteration in ihrem tiefsten Verfall zeigt zum Beispiel das Galgenlied, das Harman am Schlusse seines „*Caueat*", *Early Engl. Text Soc., Extra Ser.*, Nr. 9, p. 87 f., gibt:

A Stockes to staye sure, and safely detayne,
Lasy lewd Leutterers, that lawes do offende,
Impudent persons, thus punished with payne,
Hardlye for all this, do meane to amende.
Fetters or shakles serue to make fast,
Male Malefactours, that on myschiefe do muse
Vntyll the learned lawes do quite or do cast
Such suttile searchers, as all euyll do vse.
. . . . . .
(!) Ibused manye with his inpiete
His lothsome attyre, in most vgly manner,
was trough London caried with dysplayd banner etc.

shore, stayer after stayer, head and heart, head and heels, sour and stale, grace of God, cursed knave, cursed creature, fast and faithfully, heaven and hell; maketh no matter, to save the souls (häufig); ebenso *to rule the rost, to tell a tale, no tongue can tell, to tell the truth, to put to pain; to set an sale, to let lose, to walk a way, to sing and say, to follow fast, give us grace, to knit a knot, standeth still, duty done.*

In dem viertaktigen, wie in dem vierhebigen Vers finden sich zunächst zwei Stäbe an verschiedenen Stellen:

a) auf der 1. und 2. Hebung:

Your tale is trapped in such a stop F. P. 93. 4.
Sir, ye seem well seen in women's causes „ 94. 27.
But prick them and pin them as nigh as ye will „ 95. 25.
May think his thrift far to seek „ 95. 34.
That Lucifer laughed merrily „ 113. 6.
The foole by flatery to turment ys browght W. F. 3. 4.
Of pryce to pay the ransome of a king „ 3. 11.
For hurt in his huntynge; and then, as ye know W. P. XVI. 4.
My lady your leman one undertakes L. P. XXVII. 21.

b) auf der 1. und 3. Hebung:

Look where yourself can like to be choser F. P. 93. 29.
But her head so giddy and her heels so short „ 108. 34.
May wade it over and wet no shoe „ 109. 36.
Thou pratest, in faith, like a Pardoner P. F. 213. 21.[1])
I stamyng in with hym, stack so to the helme W. F. 16. 6.

c) auf der 1. und 4. Hebung:

Where lovers be no such thing lacks F. P. 94. 14.
Who soferythe more, the wytty or the sott W. F. 14.
This waxe is as harde as wyre J. H. XLIII. 7.

d) auf der 2. und 3. Hebung:

The soul is in heaven with the Holy Ghost F. P. 92. 25.
Now if I wist this wish no sin „ 106. 24.

[1]) Dodsley, *Old Plays*, 1874.

With southerly butter their bodies anointed F. P. 112. 39.
But let our thoughts from such things be as free P. F. 200. 12.
Ys most part hansome, and holsom exercyse W. F. 9. 26.
I wolde eche day be twyd and tyd to a stake „ 19. 17.

e) auf der 2. und 4. Hebung:

That ye leave reasoning and beginn to rail F. P. 91. 4.
Except ye hap to come to hanging „ 92. 13.
But take such fortune as may fall „ 101. 18.
Fasting will drink of this well a draught P. F. 203. 1.[1])
Some in wynter fryse, some in somer fry W. F. 5. 2.
Ye wolde be a maltman, ye a myller „ 19. 2.

f) auf der 3. und 4. Hebung:

Girdles, knives, purses and pincases F. P. 94. 16.
Sir, I will neither boast nor brawl „ 94. 16.
Sir, be you sure he telleth you truth „ 119. 17.
Of All-Hallows the blessed jaw-bone P. F. 204. 1.
And on his board dishes delicate „ 209. 4.
In cartyng such lyftyng, such burdenes bareying W. F. 4. 21.

Häufig hat der Vers 3, oft sogar 4 Stäbe, und zwar:

a) auf der 1. 2. 3. Hebung:

O pleasant picture! O prince of Hell F. P. 113. 24.
To sing and say the service appointed „ 120. 25.
To pryncypall purpose presently ment W. F. 9. 2.
To our present propose pryncypally „ 10. 23.
Savyng he standeth in sewrte of his one „ 10. 14.

b) auf der 1. 2. 4. Hebung:

Who seeketh saints for Christ's sake F. P. 89. 3.
To seek these saints on every side „ 89. 14.
That maketh no matter since we be matched „ 93. 17.
In felyng what frewt by his study is fyxt W. F. 9. 16.
Standeth as Somer dothe; all day yn slomber „ 21. 19.

c) auf der 1. 3. 4. Hebung:

Ye will come home as wise as ye went F. P. 89. 10.
And death before one's duty done „ 92. 32.

[1]) Dodsley, l. c.

d) auf der 2. 3. 4. Hebung:

We are but beggars, we be no buyers F. P 95 24.
In what estate her soul did stand „ 110. 32.
Which might be seen to see her sit „ 114. 33.
Th'other ys after frettyng fewryus fyer W. F. 3. 24.

e) auf allen vier Hebungen:

Bending his brows as broad as a barn-door's F. P. 113. 17.
That wyd wer the wytty to wyshe them wyttles W. F. 3. 18.
Better be sott Somer than sage Salomon „ 18. 8.
Ye, but wytty and wyttles wyttyly wrought „ 4. 2.
Love is my Lorde, and Love is my Leader. L. P. XXV. 5.

In einzelnen Versen kommen zwei verschiedene Stabreime vor:

From bottom to brim, from shore to shore F. P. 109. 33.
Frowardly fashioned, so wayward and wrabbed „ 115. 16.
Oh, valiant invaders, gallantly gaie. W. P. X. 1.

Häufiger jedoch sind die beiden Glieder eines Reimpaares oder auch mehrere Zeilen durch Alliteration verknüpft, nach den Formeln:

a — aa

At master John Shorne in Canterbury
The great God of Kateward at king Henry F. P. 88. 28. 29.

aa — a

Shall thereby merit more highly
Than by anything done by man F. P. 89. 6. 7.

aa — aa

Thou a Palmer, and thou a Pardoner
I a 'Pothecary
and I a Pedlar F. P. 93. 13, 14.

aaa — a

And death before one's duty done
May make us think we die too soon F. P. 92. 32. 33.

aab — bb

With small cost and without pain
These pardons bring them to heaven plain F. P. 91. 19. 20.

aab — bbb

My friend unfeigned, this is a slipper
Of one of the seven sleepers be sure F. P. 103. 4. 5.

abba — bb

In some man's hand that hath the sleight
He sure should sell these tales by weight F. P. 116. 16. 17.

aaa — aabb

Th'other ys after frettyng fewryus fyer
That the foole with eche frewtles tryflyng toy W. F. 3. 24. 25.

aacb — cb

As frontlets, fillets, partlets and bracelets
And then their bonnets and their poynets F. P. 94. 33. 34.

aaaa.— ba — ba

Bending his brows as broad as a barn-door's
Shaking his ears as rugged as burrs
Rolling his eyes as round as bushels F. P. 113. 17. 18. 19.

aa — bba — ac — cc — cc

In Paul's church-yard were set on sale
In some man's hand that hath the sleight
He sure should sell these tales by weight
For as they weigh, so be they worth
By which weighed best, to that now forth F. P. 15—19.

aaa — aa — aa — aa

For a meane, wherunto a mesewre may
Meet unmesewrabull things, as who say
Joyne in lyk proporshyn as may be ment
The meane laborer to the meane studyent W. F. 9. 9—12.

Stabreime, in welchen dasselbe Wort, seine Ableitungen, Flexionen u. s. w. verwendet werden, sind nicht minder häufig. Ich kann aber in dieser Art von Alliteration, die von John Heywood sicherlich mehr aus Reimverlegenheit, denn aus Kunstsinn gebraucht wurde, kein Verdienst sehen. Wo damit Wortspiele und Zweideutigkeiten beabsichtigt sind, mögen sie in einem possenhaften *Interlude* allenfalls noch hingehen, wie:

Whatever their points be these points be fine

oder

Sir, in this hopping I will hop so well,
That my tongue shall hop better than my heel:
Upon which hopping, I hope and not doubt it etc.

Aber solche wie die folgenden zwei, von denen sich reichliche Proben, besonders in *Wit and Folly* finden, können nicht für schön gelten:

Wytty take bysynes as wytty wyll make yt
And wytty beat wyttles, wyttles mast tak yt W. F. 5.
I sey so; and seyd so, but so sey not I.
Nor sey it not yet, but so seying deny;
And tyll seyyng prove your seying more playnely
I will asay to sey the contrary W. F. 8. 23—26.

An die Verwendung der Alliteration bei Heywood knüpft sich die Frage, wie sich sein Stabreim zu Hebung und Senkung verhält. Viele Beispiele lassen nämlich keinen Zweifel darüber aufkommen, dass er auch Senkungen mit dem Stabreim bedenkt.[1]) In solchen Fällen findet freilich keine echte Alliteration statt, obwohl sie der Dichter beabsichtigt hat; z. B.:

Than can direct' you so discreet'ly F. P. 93. 11.
A special ointment as doctors discuss' „ 105. 22.
There are in hevyn dy'vers degrees' of glory W. F. 23. 12.
Wherein I find cause to complain' F. P. 94. 25.
Be their conditions so croo'ked and crabbed „ 115. 25.
With much more pro'fit than this pretence' „ 97. 28.
Stood in array' in such appa'rel „ 112. 35.
That yn co'lde cave co'vryd the car'cas must swet' W. F. 4. 24.
Bigger bu'rden ba'reth he none then his ba'byll „ 5. 7.
Whyche payne of mynde in mete mesewre to wey „ 8. 21.
Eche man as he vsythe gods gyfts of glory „ 23. 14.

---

[1]) Vgl. auch Harman's Bänkellied S. 97.

But such frayle falls fele I in my selfe do dwell W. F. 24. 16.
Your fleshly frayle falls are such the ye drede „ 25. 28.

Es hatte also John Heywood von dem Wesen der Alliteration nicht mehr die richtige Vorstellung.

Er gestattet sich auch ausgedehnte Freiheiten bezüglich der Qualität des Stabreims. Alliteration des Spiritus lenis kommt zwar vor, doch ist sie viel seltener als die des Spiritus asper und der Consonanten.

Beispiele der ersteren Art sind:

Alikakabus and Alkagengy F. P. 106. 5.
Not only there on earth in every cost W. P. XIX. 9.
The devil and I walked arm in arm F. P. 12. 32.

Mit Hereinziehung von Senkungen:

And the wyttyse acownt awgmenteth every day
And th' awdytors wytt who shall tak th' acownt
so cler W. F. 16. 13. 14.
Where ympotensy plantethe such ympedyments
That vse of sensys are voyd to all yntents F. W. 21. 10. 11.

Es reimt *t* mit *th*, *w* mit *wh*, *w* mit *v*, *f(?)* und *qu:*

I thrust a thampion in her tewel F. P. 109. 9.
Nor had no whit of holy wark „ 110. 20.
And many a woman in the while „ 115. 34.
Worketh in these virtues uniformly „ 120. 32.
The wyttles hath warrant to be acquyghtyd W. F. 4.

Ein Vers wie:

At Saint Cornelies; at saint James in Gales F. P. 88. 20.

der zwischen etwa 40 alliterirenden Versen steht, in denen zwei Eigennamen mit gleichen Consonanten beginnen, zusammengehalten mit dem folgenden:

So good to graunt the thing I crave

scheint zu beweisen, dass Heywood auch kein Bedenken trug, die gutturale Tenuis mit der Media *(k, g)* zu reimen.

Dass *sp, st, sk* untereinander und mit einfachem *s* reimen, geht aus den oben gegebenen Beispielen hervor; aber auch den Reim *s:sh* erlaubt sich Heywood:

*To send thine own soul to heaven **sure***[1])
*For you are **sure** of one ill servant*
*That **sure** I thought she was not sainted*
*He tarried not but **sh**ortly got it*
Under seal; F. P.
*Folke say of olde, the **sh**oe wille holde with the sole* Epigr. 55. 14.
*Whan I at the **sh**oemakers shall **sh**oes assay* „ 110. 20.

Heywood verwendet den Stabreim mit besonderer Vorliebe an solchen Stellen seiner *Interludes*, wo er die komische Wirkung zu erhöhen beabsichtigt. Das geschieht in Aufzählungen verschiedener Art, z. B. der heiligen Orte und Reliquienschreine des *Palmers;* in der Anpreisung der Krämerwaren des Hausirers; in dem Katalog der Medicinen des *'Pothicary;* in der Schilderung der Audienz des *Pardoners* bei Lucifer in *The Four P's;* ferner an Stellen, wo synonyme Ausdrücke für dieselbe Thätigkeit gehäuft werden, wie in *„John, the Husband"* Fairholt XLI., *„Wit and Folly"* 22 und 2, welch letztere ich im Folgenden anführe:

Some beate hym, some bob hym
Some joll hym, some job hym
. . . . . .
Some spet at hym, some spurne hym,
Some tosse hym, some turne hym,
Some snap hym, some scratche hym,
Some crampe hym, some cratche hym,
Some cuff, some clowt hym,
Some lashe hym, some lowte hym
Some whysse hym, some whyppe hym
Wythe scharpe nalys, some nype hym.

Ausser den beiden oben besprochenen Versarten, der viertaktigen und der vierhebigen Zeile, kommen in Heywoods *Interludes* nur noch eine zweihebige und eine dreihebige vor. Von der letzteren wird bei den Strophen die

[1]) Dass *„sure"* schon die heutige Aussprache hatte, ist freilich nicht sicher; doch scheint es so: *Yet sure the most part shall be new.*

Rede sein; die erstere erscheint allein nur in der oben citirten Stelle von *Wit and Folly*. Sie ist eine Nachahmung Skeltonscher Manier.

Gekreuzter Reim findet sich z. B. in den einleitenden 28 Zeilen von *The Four P's* und in einzelnen *speech-ending passages* der anderen *Interludes*, z. B. Fairholt XL (18—21), XLIV (12—15, 23—26), XLVI (19—22), XLVII (15—18). Auch der stichomythisch geführte Dialog zwischen dem *Pardoner* und dem *Friar* in dem gleichnamigen Stücke ist kreuzweise gereimt.

Nur zwei strophische Systeme sind in den *Interludes* verwendet: eine sechszeilige Schweifreimstrophe von dem Reimschema (aaBccB) und (aaBaaB), in dem die kleinen Buchstaben zweihebige, die grossen dreihebige Verse bedeuten, und eine siebenzeilige, dreitheilige, ungleichgliedrige, gleichmetrische, sowohl in viertaktigen, als auch in vierhebigen Versen mit dem Reimschema (ab, ab, bcc), ohne dass jedoch die syntaktische Gliederung der metrischen Dreitheilung überall und immer entspricht.

Die erstere Strophenart erscheint nur einmal in beiden Variationen in *The Pardoner and Friar* und bildet beide Male den Schluss einer längeren Rede:

P. F. 202.	P. F. 204.
But first' of all'	*And be'cause ye',*
Now here' I shall',	*Shall' un'to me*
To God' my pra'yer make',	*Give cre'dence at' the full'*
To give' you grace'	*Mine autho'rity'*
All' in this place'	*Now shall' ye see'*
His doc'trine for' to take'	*Lo, here' the Pópe s' bull'.*

Die siebenzeilige Strophe diente Heywood, wie vielen seiner Zeitgenossen, zur feierlichen Einleitung oder zum feierlichen Schluss dramatischer und anderer Dichtungen. Sie ist die Prolog- und Epilogstrophe. Zu solchem Zwecke verwendet sie John Bale in seinen *Interludes*, Robert Cowley in seinem Prolog *„To the Reader"* zu seinen *„Thirty-one Epigrams"*,[1]) Nicolas Udall in *Ralph Roister Doister*. Hey-

[1]) Auch in Crowleys *Pleasure and Peyne, Heauen and Hell* (1551).

wood selbst leitet das erste Hundert der Epigramme mit vier solchen Strophen ein[1]) und verwendet sie auch sonst in seinen lehrhaften Dichtungen.[2]) Alle *Interludes* bis auf die zwei, die auf eine Prügelei ausgehen, schliessen, und zwar das Wetterspiel, das Liebesspiel, *The Four P's* mit zwei, *Wit and Folly* mit fünf solchen Strophen. Ausserdem lässt Heywood Respectspersonen, wie Jupiter im Wetterspiel, darin sprechen und verwendet sie auch in lyrischen Stellen, wie in den Klagen der „Geliebten Ungeliebten" im Liebesspiel. Die Reimordnung ababbcc ist dem *Rime Royal* entlehnt.

Resultat. John Heywood ist in der Wahl der metrischen Form seiner *Interludes* nicht originell. Sowohl das kurze Reimpaar, als auch die vierhebige Langzeile waren ihm von altersher überliefert. Die Zeit, in welcher Heywood seine dramatischen Werke dichtete, war eine Periode des Verfalls der englischen Metrik. Dem erwachenden Drama war das kurze viertaktige Versmass eine Fessel, die es bei seiner weiteren Entwicklung sprengen musste. Das geschah durch den *blankverse*. Das possenhafte *Interlude* bedient sich des Viertakters mit der grössten Freiheit. Die Silbenmessung und Betonung ist im Ganzen und Grossen schon die neuenglische; nur macht Heywood von Accentverschiebungen, besonders zu Gunsten des Reimes, zu häufig Gebrauch. Die vierhebige Langzeile der *Interludes* ist ein entarteter Nachkomme des altnationalen alliterirenden Verses, der in den dramatischen Erzeugnissen des beginnenden 16. Jahrhunderts seine letzte Zufluchtsstätte fand. Er eignete sich zu dramatischen Zwecken, insbesondere in der Posse, besser wegen der grösseren Zahl der Silben, erhielt aber wegen seiner Regellosigkeit den Charakter gereimter Prosa. Heywoods Endreim ist in mancher Beziehung ungenau; der nichtaccentuirte und noch mehr der blos theilweise accentuirte Reim sind ein nicht

[1]) Auch das erste Epigramm des fünften Hunderts hat diese Form; nur hat Heywood noch ein Verspaar, seine Autorschaft aussprechend, hinzugefügt.

[2]) Spencer, *Soc.* I. z. B. Nr. 6, 9, 32, 36, 51, 55, 60, 76, 77; von den dreihundert Proverb-Epigrammen 53, 69, 71.

schmeichelhaftes Charakteristikon seiner Versification. Alliteration ist sehr häufig; doch hatte weder Heywood, noch seine Zeitgenossen eine Vorstellung von den alten, exacten Alliterationsregeln. Gerade die Häufung des Stabreims in niedrigkomischen Stellen ist ein Zeichen, dass er in die Hände der Bänkelsänger gefallen war. Das Enjambement ist in den *Interludes* zwar quantitativ nicht ausreichend, um Eintönigkeit fernzuhalten; doch wird es qualitativ nicht ungeschickt gehandhabt. In einem *Interlude (P. F.)* kommen zwei Variationen einer sechszeiligen Schweifreimstrophe vor; in den übrigen *Interludes* erscheint meist im Epilog eine siebenzeilige Strophe mit der Reimordnung des *Rime Royal.*

Trotz seiner Mängel und Fehler ist John Heywood doch unter die besseren Verskünstler seiner Zeit einzureihen.

Berichtigungen.

Seite 84, Zeile 19 von oben lies: *yiə* statt: *yiie.*
„ 86, „ 2 „ „ „ *Diosfialos* statt: *Dios fialos.*
„ 89, „ 16 „ „ „ *sépultúre* statt: *sépultúr.*

THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.

STALL-STUDY
CHARGED

Widener Library
3 2044 098 644 875